

BBC音乐导读 38

维瓦尔迪

Vivaldi

Michael Talbot 著

常罡 译



花山文艺出版社

图字：03—98—006 号

中文简体字版专有出版权属花山文艺出版社。本书由英国 Omnibus Press，U. K. 和世界文物出版社安排博达著作权代理有限公司授权出版发行。

图书在版编目（CIP）数据

维瓦尔迪/（英）泰勃特（Talbot，M.）著；常罡译．—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第 38 册）
ISBN 7-80611-676-1

Ⅰ.维… Ⅱ.①泰… ②常… Ⅲ.维瓦尔迪，A.（约 1860～约 1743）-艺术评论 Ⅳ.J605.546

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第 26133 号

BBC 音乐导读 38

维瓦尔迪

Michael Talbot 著　常罡译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计：**苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对：**李　伟

出版发行：花山文艺出版社（河北省石家庄市和平西路新文里 8 号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路 102 号）

经　　销：新华书店

787×1092 毫米　1/32　7.125 印张　115 千字　1999 年 4 月第 1 版

1999 年 4 月第 1 次印刷　印数：1—5,000　定价：11.80 元

ISBN 7-80611-676-1/G・69



目 录

维瓦尔迪与威尼斯

在今天，如果不把像蒙特威尔第那样生于他乡、但却是在威尼斯进行创作的人包括在内的话，维瓦尔迪恐怕是各个时代的威尼斯作曲家中最名闻遐迩、最受人赞赏的一位。他自有一份好运气：假如现代的听众有机会聆听与小提琴奏鸣曲数量同样多的室内清唱剧，或者与弦乐协奏曲数量相当的宗教神剧的话，他们很可能会轻而易举地认为与维瓦尔迪同时代的威尼斯作曲家洛蒂（Antonio Lotti，1666～1740）、卡尔达拉（Antonio Caldara，约1671～1736）或B.马尔切洛（Benedetto Marcello，1686～1739）都具有和维瓦尔迪不相上下、甚至更胜一筹的才华。毋庸置疑，当时的许多音乐行家也认为如此。然而，利用事过之后反思辨认的便利，我们可以看到，由于维瓦尔迪把自己相当大的一部分精力投入了协奏曲这种给巴洛克晚期的音乐注入了新活力的音乐形式，并担当了巴洛克晚期音乐迈向海顿与莫扎特的古典

风格的先锋，因此他完全配得上他享有的美誉盛名。

正像五十年之后的交响曲一样，巴洛克协奏曲也是形式、风格、乐器演奏技巧和乐团手法的宝库，从中能够繁衍出其他许多音乐类型。在极端的情况下，如我们从巴赫的音乐中所知道的那样，一个协奏曲的乐章也可以改编用在另外一种音乐类型，然而，在属于另一类型的作品中被提及的往往是协奏曲的风格，而不是那个具体作品的音乐风格。尽管事实上维瓦尔迪是以比他同时代许多作曲家更为深厚的对传统的敬意，来处理诸如奏鸣曲和清唱剧（cantata）等音乐形式的，然而毫不奇怪，他本人便是最喜欢把其他类型的音乐塑造成协奏曲模样的作曲家之一。这样，通过革新协奏曲并把这种新形式相当地方性的风尚转变为整个欧洲大陆的爱好，维瓦尔迪实际上设法对音乐语言本身进行了革命。

当然，这一切并不足以证明维瓦尔迪（一如他是名垂青史的重要作曲家那样）是一位优秀作曲家，因为作曲家在他们有生之年对当时所产生的影响，与他们对于我们今日所具有的意义往往颇不一致，就像吕利（Lully）和D. 斯卡拉蒂（Domenico Scarlatti）两位的例子（以他们彼此相反的方式）所显示的那样。对艺术上高低优劣的问题做出判断的惟一恰当基础，是我们在对其

常规和意图的了解与引导下对这种音乐所做出的反应。由于近来大多数研究著作趋向于将维瓦尔迪视为既是历史意义上的、也是艺术意义上的一位最重要最有影响力的协奏曲作曲家，因此这一点需要加以强调。换一个角度来看，我将证明，无论是在坚定地保持传统的地方，还是（恰恰相反）在表现出无与伦比的独创性的地方，维瓦尔迪常常处于创作的最佳状态。曾被当做单纯的协奏曲提供者的维瓦尔迪，在与那些仿效他令人叫绝的出色构思，然后把他们的特殊技巧运用到音乐内容的精心炮制之上的作曲家们的比较之中，常常沦为二流人物：比如说巴赫，他丰富了维瓦尔迪的和声与织体，加强了主题的集中凝练；再比如说勒克莱尔（Leclair），他使维瓦尔迪式的独奏写作技巧更精炼，而又不损害其音乐技巧。其实，这恰恰是维瓦尔迪小提琴协奏曲由巴赫改编给键盘乐器之后，反而比原作更受人们喜爱的真正原因。维瓦尔迪的力量和生命力往往在于，烙印在他各种风格的所有作品之上、一望而知、不可混同的个性，正是这种个性让许多作品免于沦为平庸无奇之作。显然，他很早就已经明了自己特有的个性和风格，并且像许多伟大作曲家一样，有时有点过于津津乐道地标榜其个性与风格。然而假如没有这些“维瓦尔迪主义”，他的音

乐就将缺少急迫感、戏剧感、悲怆感和轻快活泼感等，他的同时代人或后继者哪怕试着依样画葫芦，也难于再现的种种特有的感觉。如果流传后世是对一位艺术家一生功名地位的试金石的话，虽则尽管我们可能同意哈钦斯（Arthur Hutchings）的观点，即作为艺术家，维瓦尔迪也许在艺术才华上是比一位遮住了他人光彩的作曲家（在哈钦斯的比较中是以阿尔比诺尼〔Albinoni〕为例，然而还能够举出更恰当的例子来）更低劣，但是维瓦尔迪的伟大也必须被承认。

在威尼斯这样一座即使按意大利人的标准来看，其文化生活也是异常丰富和多姿多彩的城市中成长和工作，对维瓦尔迪来说也是一种幸运。随着美洲新大陆的发现和通向东方的海洋航道的确定（这两种发展削弱了威尼斯作为东西方之间贸易枢纽的传统地位）而开始的威尼斯共和国的衰落，继续在十七世纪和十八世纪颓势不减；由于本地手工业出口的没落，和土耳其帝国在东方的努力崛起，使得威尼斯的经济和政治逐渐恶化。然而“Serenissima”❶（威尼斯人这样自豪地称呼他们的共和国）在维瓦尔迪生活的年代里仍然拥有十分可观的领

---

❶ Serenissima，意大利语，原意是“尊贵的”。——译注

土面积，外加一片共和国首都坐落其上的小小群岛；这是意大利东北部一片富庶的土地，包括有贝加莫、布雷西亚、特雷维索、乌迪纳、维罗纳和维琴察诸座城市，还有位于帝国（即奥地利）港口特里雅斯特港和达尔马提亚港以南的伊斯特拉的两个省份，再远则直到亚得里亚海岸。在 1687 ~ 1718 年间，威尼斯共和国还占据着在一次无奇可书的成功军事行动中，从土耳其人那里赢来的伯罗奔尼撒半岛（或称摩里亚）。

由于作为一个在欧洲东北部沿海各国（鄂图曼帝国、波旁王朝、哈布斯堡王朝以及其他威势赫赫的伟大王朝）之间的多边冲突中，遵循严守中立政策的缓冲地带，而在欧洲现实政治中所起的特殊作用，威尼斯共和国享受着并没有经济力量或军事力量做后盾的政治上的安全。如此一来，威尼斯国家地位的对外标志被允许保留，因而消除了国民的疑惧，并成为许多外国外交官、定居者和观光客又一颇具异国情调的好去处。隆重的为国祈祷仪式于宗教节庆的日子里在圣马可大教堂中举行。像威尼斯共和国所有重要的公共机构一样，圣马可大教堂也是由构成了威尼斯共和国统治阶层的两百家被选出来的贵族家族——“威尼斯贵族”——的代表来巨细靡遗地加以控制和管理。

圣马可大教堂很早以来便拥有两架大管风琴；这导致了十六世纪中一种新颖的应答轮唱赞美诗（antiphonal）风格的产生、演变和发展；在这种风格中，将两个或更多的声乐或器乐的演唱演奏团组加以空间上的分开是一个基本特征：声音或从这边发出，或从那边发出，或两边同时发出。到了十七世纪初，这种奇思妙想在其他地方被广泛地仿效，我们从一位结识了维瓦尔迪，并给我们留下了一张维瓦尔迪迷人的素描肖像的著名法国观光客布劳塞斯❶在 1739 年写于威尼斯的一封信中得知，一些威尼斯的小教堂有时也使用双合唱团和双乐团。

从莱格伦奇（Giovanni Legrenzi）于 1690 年去世之后直到 1736 年任命洛蒂之前，圣马可大教堂并未出现有影响的音乐首席大师（Primo Maestro，即音乐总监）。在此期间，当地有前途的年轻音乐家们像以往一样争相谋求受雇于圣马可大教堂，但是，不知是由于艺术水准上与以前相比显得平庸而无用武之地，还是由于对普通乐师的低酬金（一位管风琴师的副手一年只挣

---

❶ 布劳塞斯（Charles De Brosses，1709～1777），法国讽刺作家，著有《意大利书信集》。——译注

十二枚达克特金币，而音乐首席大师却是一年四百枚达克特金币!)，他们之中最有才华的往往很快便又离职了。

歌剧提供了一个更有魅力、更有钱可赚、但却不那么有保障的就业机会。可供歌剧使用的威尼斯剧院的数量多少并不一定，因为一家已知的剧院在任何一年里都可能恢复为演出话剧、或由于财政原因而关闭、或被大火焚毁；然而至少在从圣史蒂芬节（12月26日）起，到圣灰星期三前一天的忏悔日时止的狂欢节期间，大约有六七家剧院正常运作经营，每一家都能接纳两部、甚至三部相继上演的作品。与诸如罗马、那不勒斯和波隆那这些以歌剧而著称的意大利城市不同，威尼斯只能保持从11月中旬至12月中旬的秋季演出季；在有些年月里，一个短暂的春季演出季与耶稣升天节集会同时举行。此外，在夏季，当威尼斯人依照习惯到陆地上去“乡村度假”时，那些在威尼斯首都已不再被需要的歌手巡回演出团体便常常被招雇来，把歌剧带到诸如维琴察和维罗纳那样为上流社会所喜欢的避暑胜地。威尼斯剧院以它们所在的行政区而得名，由教区教堂鉴定认可。最古老的圣卡西亚诺剧院（建于1637年），是历史上第一家向公众售票开放（被当地的显赫家族一代接一

代租占的包厢除外）的歌剧院。歌剧院由贵族免费成员或独家或联手地拥有，日常经营管理通常委托给经理人，由他们负责剧本作者和作曲家的挑选，以及歌唱者和演奏者的雇用。

贵族还习惯于让小型的戏剧作品在他们的府邸和花园中演出。这种作品常常被称之为晚会剧（serenata，这个名词与小夜曲〔serenade〕源于同一个词根“sera”，意谓着演出在夜晚举行）。晚会剧通常具有庆贺或者歌功颂德的性质；其中的许多作品是为了在尊贵人物的生日或命名纪念日上演出而写作的。

私人的器乐音乐表演以“学会”（accademie）这一名称而广为人知。这个词也用来表示一种多多少少仅限于贵族阶层中有教养的人士参加的文学或音乐的俱乐部，例如思想学会，即是一个与名声更大的、其文学准则在十八世纪绝大部分时间统治着意大利的罗马阿卡狄亚学会[1]有联系的社团。在这种环境中产生了一大批有才华的业余戏剧家、诗人和音乐家，他们被称为“业余

[1] 阿卡狄亚（Arcadian）是古代希腊的一个高原地区。后来以此象征有田园牧歌式淳朴生活的地方，或田园牧歌式的生活和淳朴的人。——译注

爱好者”（dilettanti，在当时是个褒义的称呼），例如在音乐和文学上十分杰出的 A. 马尔切洛（Alessandro Marcello）、B. 马尔切洛两兄弟，以及富有的纸张制造商的儿子阿尔比诺尼（Tomaso Albinoni，1671～1751），他后来的职业音乐家生涯在许多方面均与维瓦尔迪并驾齐驱、不相上下。

有一种在其他地方已不复存在、但却在那不勒斯被保存下来的威尼斯音乐机构——寄宿学校。威尼斯引以自豪的四所由政府资助的慈善性寄宿学校分别名为皮埃塔、曼地康蒂、安古拉比利和奥斯派达莱托，这些寄宿学校存在的目的是抚养和教育那些孤女、私生女和被遗弃的女孩。她们之中的一些女孩（在皮埃塔寄宿学校中被称之为“公共社会的女儿”）接受了常规性的教育，而另外的女孩们，即“合唱团的女儿”，却以精通音乐为首要。一组经过严格挑选的大约十二名年龄较大的女孩，那所谓“有特权的”，去教授年龄小的同学；主管的女孩，或称“女教师”，担任合唱团乐长或乐长手下各式各样的器乐或歌唱乐师的副手。定期的音乐表演在寄宿学校的礼拜仪式上举行，以提高捐款的数额和学校的公众中的声望。诸如布劳塞斯那样的外国观光客们纷纷涌去观赏阵容庞大、训练有素、清一色女性的乐团与

合唱团的精彩表演这一新鲜事儿。非常令人惋惜的是，这些女孩子们所受到的非凡的音乐训练（她们之中的某些人，如皮埃塔寄宿学校的安娜·玛丽亚〔Anna Maria〕，可与第一流的大师相提并论），并未使她们在成年之后展开辉煌的音乐生涯，因为就当时而言，她们的归宿不是婚姻，就是修道院。在那不勒斯，寄宿学校只收男孩子，一些最卓越的意大利作曲家，便曾是以前的寄宿学校学生。

外国人士在上述音乐表演场合出现，表明了威尼斯音乐本质一种有趣的改变。在以前的世纪中，音乐在仪式典礼、宗教生活或社会生活中具有陪衬附属的功能；现在却成为一种可出售的、与其在日常仪式上历来的位置已不那么关系密切的商品。相似的改变也发生在十八世纪早期的威尼斯绘画中：卡那莱托（Canaletto）绘制出售威尼斯风景画，而罗萨尔巴（Rosalba）主要是受观光客托请而绘画肖像，这些观光客中包括很大比例的正在进行欧洲大陆旅行❶的英国男女。经常有那些希望带些作为他们逗留此地的音乐纪念品回家的观光客们直接

❶ 在英国历史上，上流社会将这种旅行作为子女学业的最后一部分。——译注

找上作曲家们。或者，观光客可以获得一位抄谱人的服务，尤其是如果这份音乐纪念品是最新歌剧中的咏叹调选曲的话。音乐仍然主要是以手写的形式来流传；这在音乐出版技术落后、商业萎顿的意大利尤其如此。当阿尔卑斯山以北地区的音乐出版商们在 1700 年左右，已经普遍采用了能将第一流抄谱人那紧凑、流畅、清晰易读的手抄本毫无瑕疵地再现出来的镌版印刷程序的时候，他们的意大利同行，包括威尼斯的萨拉（Giuseppe Sala）和波尔托利（Antonio Bortoli）在内，依然使用着基本上从十六世纪以来就没改进过的笨重不便且极不雅观的活版印刷术。此外，阿尔卑斯山以北的出版商们在增加货品上常常采取主动，约请作曲家为他们提供作品，或者透过转手（经常是透过没有版权法加以保护的意大利出版商）来获得乐谱，并且在边远城市建立零售网；而眼界较为狭隘的意大利出版商看来似乎对于作曲家们心甘情愿地承担出版费用这一点大体上感到满意；这样的经营策略很大程度上要靠某个贵族——作曲家满怀希望地将作品题献给他，在作品前写上过分恭维的书信体诗句为引语——的慷慨。因此，出于对名声信誉的渴望（或者有时恐怕是出于揭露剽窃者的需要）而不是金钱收入的诱惑，使得意大利作曲家们不时地将包含着

十二首同类作品（六首的不太常见）的曲集作为“作品集”，即他们最佳作品的最可靠的、最具权威性的版本付梓出版。

如果可以说威尼斯在音乐出版领域是落后的话（这必须严格地从相对意义上来理解，因为在意大利国内，威尼斯的音乐出版业是毫不逊色的），那么威尼斯的音乐生活却由于其丰富多样和生气蓬勃在欧洲无与伦比。一个成功的音乐家在威尼斯完全有可能（实际上几乎有些迫不得已）在许多岗位上同时施展他的才华。我们只须看一看1710年左右在圣马可大教堂的圣乐合唱团中的那些首要人物便可知晓：首席大师毕费（Antonio Biffi）同时也是曼地康蒂寄宿学校唱诗班的乐长；副乐长波拉劳罗（Carlo Francesco Pollarolo）安排他的儿子接替了他在圣马可大教堂圣乐合唱团中的位置，使他自己得以抽空指导安古拉比利寄宿学校的音乐活动，并且创作了十几部歌剧；首席管风琴师洛蒂同时还是个多产的歌剧作曲家，而副席管风琴维那塞西（Benedetto Vinnacesi）还兼任奥斯派达莱托寄宿学校的合唱团乐长；首席小提琴詹提利（Giorgio Gentili）在曼地康蒂寄宿学校教授乐器演奏课，并出版了几本他的器乐音乐曲集。

在小提琴师中，詹提利提到有一位出身于贫寒人家

的同事，名叫乔望尼·维瓦尔迪（Giovanni Battista Vivaldi）。他大约在1655年左右生于布雷西亚（这座城市在小提琴制作的早期历史上占有荣耀的一席），他父亲安戈斯蒂诺（Agostino Vivaldi）是当地的面包师傅。安戈斯蒂诺去世的那一年（即1666年），他和母亲迁移到威尼斯。当他在1676年和一位裁缝的女儿结婚时，可能也是从事面包师傅这一行，因为一份文件记载了他的地址“在面包房”，但是另外一些说法则认为他是个理发师。然而当他的六个孩子之中的头一个安东尼奥·维瓦尔迪（Antonio Vivaldi）出生的时候，他肯定已经成了一名全职的音乐家，因为在注明日期为1678年5月6日的安东尼奥的洗礼证书上，写着乔望尼的职业是乐师。1685年4月23日，乔望尼加入了圣马可大教堂管弦乐团。有趣的是，他起初是以罗西（Rossi）这个名字被雇用的。回想一下安东尼奥那个为人所知的绰号“红发神父”（il Prete Rosso），我们或许可以推测他那引人注目的头发颜色可能是遗传自他的父亲。两年后，乔望尼成为威尼斯最著名的音乐同仁互助组织“圣西西利亚音乐家互助会”的创始会员。他显然是一位处处受欢迎的音乐家，因为在1713年版的《外国人之指南》（当时的一种导游手册）中，把他列为威尼斯城最著名的小提琴家

之一，和他那名气更大的儿子并列在一起。他当然也深深地涉足歌剧的演出和经营筹划；那部在 1688 年或 1689 年于威尼斯某地上演的，据说是一位叫 G.B. 罗西的人谱写的歌剧《不幸的忠贞》（La fedeltà sfortunata）极有可能是他的作品。

安东尼奥实际上出生于他受洗礼前两个月，即 1678 年 3 月 4 日。不知是由于当天那场撼动了威尼斯的怪异地震，还是（更为可能）由于气喘症或心绞痛那诸说不一的疾病使他出生时备受折磨，总之接生婆在认定他生命垂危的情况下不得不进行一次紧急抢救的“洗礼”。无疑，正是这种“胸口憋闷”从此在心理上和生理上影响了他。作为一个成年人，他那虚荣、甚至是妄自尊大的倾向，以及他在金钱事务上不幸的纠缠烦恼和执迷不悟，肯定由于一种消磨在大批（并且开销极大）的随从中的生活而变本加厉，少了这些人的“热心相助”，他还真的会一筹莫展、应付不来呢！同样，他的不能忍受批评也和慢性病患容易导致的自卑心理有关。这大概也可以使我们从他许多慢板乐章所充满的静寂的孤独凄凉，和与世隔绝的感觉中——小提琴独奏者不断反复的悲伤乐句仿佛表现了一个失落忧郁之人——去洞悉（同时应对臆想夸大的危险性保持清醒头脑）他的疾

病更具有人性的一面。

在维瓦尔迪的孩提时代，他的父母便决定让他将来成为一位神父。从 1693 年 9 月 18 日他剃度为僧，到 1703 年 3 月 23 日他终于被授予神职期间，他得到位于奥莱欧的圣吉米尼亚诺修道院和圣吉奥瓦尼修道院的神父们的训诫教导。由于他家在圣马尔蒂诺修道院所在的教区，因此维瓦尔迪获准在学习期间住宿在圣马尔蒂诺修道院，这并非是一项前所未有的特许，而大概是由于他的健康原因而采取的措施。与此同时，大约是在他父亲的指导下，他学习小提琴，有时还代替父亲在圣马可大教堂乐团中演奏。尽管我们掌握的惟一一份关于他在大键琴上弹伴奏的资料来自他的一生几近结束之时，但是他想必早已学习过大键琴演奏。

在他的神职任命之后不久，可能几乎是立即，维瓦尔迪停止了布道和做弥撒，成了一个没有宗教职责的普通神父。这件事后来被用以指控他（正如我们将会看到的那样），而他的恳求申诉——说是疾病使他不能履行神职——从一位能举行音乐会的演奏名家口中道出，听来有点虚假托词的意味。然而关于他在一次庆典弥撒上躲进圣器收藏室写一首赋格的传闻，很可能是对他的疾病确实迫使他不得不退职这一真实情况的凭空瞎想和捏

造。他在宗教信仰上似乎一向保守正统。威尼斯戏剧家高尔多尼（Garlo Goldoni）在他的《喜剧集》（1761 年）第十三卷的导言中，首次披露了他在 1735 年会晤维瓦尔迪的情形，后来他在《回忆录》（1787 年）中又对此再次（有一些饶有趣味的变更改动）加以描述，其中说到在关于高尔多尼对歌剧《葛利赛尔达》（Griselda）的剧本所做改动的头一次（紧张而费尽唇舌的）讨论中，这位作曲家常常背诵他那本每日祈祷书中的词句，不过这是真心实意的虔诚、是虚情假意的虔诚、还是一种逃避现实的便利方式则不得而知。德国辞典编纂者戈伯（E. L. Gerber）在 1792 年宣称，维瓦尔迪异乎寻常地顽固，并且只有在作曲时才放下他的诵经念珠；这恐怕是针对高尔多尼的描写而添油加醋。像 B. 马尔切洛那样晚年变成某种宗教遁世者的话或许具有意义，即维瓦尔迪在他的许多乐谱上都写上一句缩隐题辞：LDBMDA（常常写成交织花押字体）。这很可能是“Laus Deo Beataeque Mariae Deiparae Amen”之意，即“赞美圣母玛丽亚孕育我主阿门”。

在好不容易才获任神职之后，维瓦尔迪于 1703 年 9 月加入了皮埃塔寄宿学校的教职员行列，担任小提琴教师，年薪六十枚达克特金币，比他父亲在圣马可大教堂

的收入高出两倍多。从 1700 年起便担任皮埃塔寄宿学校音乐总监的加斯帕里尼（Francesco Gasparini），为了弦乐器和木管乐器教师的任命而催促校方；他们在小有异议的情况下批准了任命。在随后的一年里，考虑到维瓦尔迪兼任的英国提琴（viola inglese）教学，因此他的年薪又增加了四十达克特金币；这类英国提琴是一个老式的、与中提琴相似的六弦乐器家族，在其指板下有共鸣弦，当拉奏主弦的时候，共鸣弦的振动会丰富琴的音响。要求他的不仅仅是教学：他必须注意乐器的保养维修、必要时添置新乐器，以及创作新作品以增加皮埃塔寄宿学校的曲目。所有的寄宿学校都坚持要其音乐教师（当然，尤其是合唱团唱诗班的乐长）定期向学校提供新作品，这与其说是出于对新颖作品的渴求，不如说是出于独占垄断的心理，因为是没有办法防止一位作曲家为了个人利益，而把他在寄宿学校校墙之外写作的作品拿去流行传播的，但是却有可能保证一部新作品的首演是在寄宿学校内举行。维瓦尔迪的教职每年续聘，直到 1709 年 2 月大多数校务人员在第二轮投票表决中否决留用他为止。根据后来他与皮埃塔寄宿学校恢复的合作关系来看，尽管他缺席不到的次数似乎太多了（预示着后来的争端），但他不大可能是由于操守不良、平庸无

能或是与同事交恶才使自己被取消任职资格的。极为可能是，他（说来有些自相矛盾）作为一位教师是如此出色，以致于女学生们在一段时期内可以独当一面了，因此也就为皮埃塔寄宿学校省下付给维瓦尔迪做酬金的那笔开销。尽管以演奏大师万蒂尼（Antonio Vandini）为肇始，大提琴教师于十八世纪二十年代开始被聘用，但在维瓦尔迪的有生之年，皮埃塔寄宿学校从未再委任过任何一位小提琴教师；与此不同的是木管乐器教师，经常数年不换，除非一种新型乐器（比如说十八世纪二十年代的古长笛〔transverse flute〕）的引进使得一位新教师成为迫切需要。

与此同时，维瓦尔迪已经开始为自己建立作曲家的名声。1705 年，一部收入了他十二首具有室内乐特色（以舞曲乐章居多）的三重奏鸣曲曲集，由出版商萨拉付印发行（事实上，这个版本可能是一个更早期的版本〔1703 年?〕的再版，尤其是由于扉页印出了维瓦尔迪的神职身分，但却没有提到他在皮埃塔寄宿学校的教学职位）。选择三重奏鸣曲风格作为他在作曲上的首次亮相，有两个有力的理由。第一，这种两把小提琴和低音乐器（大提琴或键盘乐器）的组合，是 1700 年前后的意大利最盛行的。第二，作为保守的作曲技术和器乐技

术的卫道之士，科雷里（Corelli）于十七世纪八十年代和九十年代发表的作品，已被视为神圣不可侵犯的古典范例，三重奏鸣曲更是被视为对一位音乐家的本领的例行考验。本书中已经提到过的那些与维瓦尔迪同时代的威尼斯人——维纳塞西（于 1687 年）、卡尔达拉（于 1693 年）、阿尔比诺尼（于 1694 年）、詹提利（于 1710 年）——都是以出版三重奏鸣曲而首次亮相的。

他下一部作品（一组小提琴奏鸣曲）的出版，是丹麦挪威国王腓特烈四世（Frederick Ⅳ）访问威尼斯所促成的。1708 年 12 月 30 日，在抵达威尼斯之后的第二天，国王出席了一次在皮埃塔寄宿学校举行的宗教礼拜仪式，仪式指挥者并不是加斯帕里尼——他大概正在卡西亚诺为了一部新歌剧而忙碌——而是另外一位，此人我们不难认定正是维瓦尔迪。在国王即将于 1709 年 3 月 6 日启程离开之前，维瓦尔迪透过波尔托利的印刷厂将这套奏鸣曲仓促印出，题献给国王。在十八世纪的音乐家当中，没人会认为如此善于掌握时机有什么不好——这是他们生存的必需条件。

相当肯定的是，维瓦尔迪在这个时期中已经开始写作协奏曲，因为年轻的德国音乐家霍尔奈克（Franz Horneck）1708～1709 年狂欢节期间，在威尼斯游历时

抄录了其中一些大提琴协奏曲，这些抄本仍保存在西德威斯特海德的勋伯恩伯爵图书馆中。非常可能，但却未经证实的是，身在遥远的威玛城的 J.S. 巴赫也已经得到了维瓦尔迪一些协奏曲的手抄本（后来在维瓦尔迪的 Op.3、Op.4、Op.7 中出版），并开始仿效他的远亲沃尔特（J.G.Walther），将这些协奏曲改编为管风琴和大键琴曲。然而没有什么能与维瓦尔迪于 1711 年底出版 Op.3《和谐的灵感》（L'estro armonico）所造成的巨大的冲击相提并论；这是由十二首协奏曲组成的曲集，十二首协奏曲平均地分别为四把独奏小提琴、两把独奏小提琴和一把独奏小提琴而作，有的还附有单独的独奏性质的大提琴部分（伴奏）。这部曲集的出版被委托给阿姆斯特丹资深望重的北欧音乐出版商罗格（Estienne Roger），并且至少像另外两部《三重奏小品集》（作曲家分别为阿尔比诺尼和詹提利）一样，题献给热爱音乐的塔斯卡尼公国的斐迪南“三世”（由于斐迪南没能活到继父王梅迪奇之后，成为公国大公的那一天，因此“三世”是追赠的尊称）。在这部曲集的序言中，维瓦尔迪将罗格优雅的、令人赏心悦目的印刷手艺，和他以前那些被出版商们斑斑污迹搞得一塌糊涂的成品做了一番对照，然而，大约从 1710 年之后所有重要的意大利作曲

家都转向罗格的更为中肯的原因，是知道在罗格从伦敦跨抵柏林的势力范围内出版乐谱意味着更广阔的市场。

对这些划时代的协奏曲的风格与形式的讨论属于另外一个章节。在此只要说，整个十八世纪出版的音乐曲集中，没有一部能引起比之更大的反响就足够了。对于这些协奏曲汹涌而至的评论和见解，来自维瓦尔迪的作曲界前辈，其中最负盛名的是科雷里与托雷里（Torelli），整个欧洲都热衷地对这些协奏曲所产生的影响俯首称臣。其中有几位德国作曲家在十八世纪前十年中曾在威尼斯居住过很长时间，而成了维瓦尔迪的学生，他们极快地接受了这种新的风格，并开始模仿。法国作曲家和英国作曲家（不过英国人对科雷里的风范仍然怀有一丝缠绵难舍的感情）也步上德国作曲家的后尘。意大利人的反应则颇为复杂。老一辈作曲家中，像阿尔比诺尼和 A. 马尔切洛那样功成名就、地位稳固的人，对维瓦尔迪的协奏曲是赞赏风格多于赞赏形式，实际上将它们与老的模式混为一谈了。另外一些人，比如波隆那作曲家阿尔贝蒂（G. M. Alberti，1685 ~ 1751）则立即变得（从追随这种已经确立的典范的意义上讲）比维瓦尔迪本人还维瓦尔迪。

在此后不久，维瓦尔迪又出版了十二首协奏曲，这

一回均以一位小提琴独奏者来演奏，曲名为《异乎寻常》（La stravaganza）。威尼斯人，尤其是那些学院派见多识广的人，对音乐上任何一种极端主义的表达都有着特殊的爱好，例如，不同寻常的调性、节拍符号或稀奇古怪的转调。在这一点上，狂和怪是两个常常碰在一起的词汇。因此，《异乎寻常》中的若干首协奏曲（绝不是每首都如此）表现了意识上的冒险精神。这十二首协奏曲被题献给维瓦尔迪以前的学生、威尼斯最杰出的名门望族之一的家族成员戴尔菲诺（Vettor Delfino，或者按照威尼斯的、而不是塔斯卡尼的姓氏形式称之为戴尔芬）。

1711年9月，皮埃塔寄宿学校校务人员们的一次投票，确保了维瓦尔迪重任旧职。他顶着与年俱增的敌对情绪，将这个职位一直保持到1716年3月，即他再一次未能获得必需的三分之二多数票时为止。在此之前，一个出人意料的机遇向他招手。1713年4月，加斯帕里尼挂冠而去，表面上看是因病去职，但实际上是一去不复返了。几年来一直未能找到令人满意的继任人选，维瓦尔迪因此便意外地得到了为礼拜仪式谱写新作品的工作。根据1710年的规定，合唱团唱诗班乐长的职责包括每年至少创作两首弥撒曲和两套晚祷赞美诗

(为了在复活节和7月2日的圣母莅临节——皮埃塔寄宿学校是奉献给她的——时演出)，此外每个月至少还要写作两首无伴奏经文歌（motet)。维瓦尔迪显然十分严肃认真地看待他的新工作，因为在1715年6月，考虑到“一整首弥撒曲、一首晚祷赞美诗、一部神剧《摩西战胜法老记》(Moyses Deus Pharaonis)、三十余首无伴奏经文歌和其他工作”，校方奖励他五十达克特金币的额外赏金。

1713年4月30日，维瓦尔迪从校方那里获准离开威尼斯一个月，理由是他的第一部歌剧《乡下铜管乐队》（Ottone in Villa）在维琴察上演。从他父亲与歌剧界的关系来看，他竟然要用如此漫长（三十五年）的时间才能使自己跻身于歌剧界，的确令人吃惊——当然，并不像拉莫（Rameau）那么漫长，拉莫在令人难以置信的五十年之后才使自己的第一部歌剧登上舞台；然而却比卡尔达拉、洛蒂和阿尔比诺尼多花费了十年的时间。在维琴察取得经验之后，维瓦尔迪几乎立即与威尼斯圣安琪罗剧院接触，成为常任的作曲家、音乐改编者和指挥。这座剧院于1676年建立在属马尔切洛家族和卡贝罗家族所拥有的土地上，根据起初的契约，土地将于七年后归还于他们。尽管这两个家族挑起了法律诉讼，但是由于某种原因（大概是达成了一项妥协）土地并没有

归还。圣安琪罗剧院比起其他剧院，设施稍嫌简朴，场地费用也较为便宜。大概由于缺少有力的贵族赞助人，因此似乎也在更为“商业化”的轨道上经营运转。在1713年狂欢节期间，据说剧院经理在仅上演两场之后便换下一部由年轻的德国作曲家海尼翰（J.D. Heinichen)谱写的歌剧（这位作曲家当时正在重现亨德尔三年前的威尼斯胜利大捷），试图代之以一部由威尼斯人谱写的新作品。海尼翰的歌剧在经过公众强烈抗议之后得以恢复上演，尽管诉诸法律才保证了他的酬金。

维瓦尔迪可能已经随着这场风波而介入其中了。他为M.A. 加斯帕里尼（也许是弗朗西斯科·加斯帕里尼的一位亲戚）所作的歌剧《愤怒的罗道蒙德》（Rodomonte sdegnato）的剧本题写了献辞，这部歌剧在1714年狂欢节期间上演；他还为下一部歌剧，即于同年揭开了秋季演出季序幕的《疯狂的奥兰多》（Orlando finto pazzo）谱写了音乐。来年的狂欢节是以普莱迪埃利（L.A.Predieri）的《鲁奇欧·帕庇利奥》（Lucio Papirio）为启始的，维瓦尔迪又一次写了剧本献辞（通常，这属于剧本作者的特权，除非——像此处情况一样——是老剧本的重新改编）。第二部歌剧《尼罗与塞萨尔》（Nerone fatto Cesare）是一部集成歌剧，其音乐由维瓦尔迪用

几位作曲家的作品联集而成，他本人则贡献出十二首咏叹调。

1715年2月4日，一位从法兰克福来访问游历的律师兼业余音乐家乌芬巴赫（J.F.A.von Uffenbach）坐在圣安琪罗剧院的观众席中[1]。他在日记中记录了他对维瓦尔迪演奏的印象："临近尾声时，维瓦尔迪极其辉煌地拉了一段单独伴奏〔为一曲咏叹调?〕，并附加了一段随想曲〔即兴华彩〕，这的确使我魂荡神怡、震惊不已，因为如此乐段现在没有、将来永远也不会有人能演奏；他用手指在距琴桥仅有一根草茎宽的范围内演奏，这样一来，琴弓简直没有余地了——而这又是在所有四根琴弦上演奏赋格〔模仿〕，且速度令人难以置信。"后来乌芬巴赫说服维瓦尔迪为他私下演奏，并且从维瓦尔迪那里得到十首协奏曲的手稿。

维瓦尔迪在失去他的提琴教师职位还不到两个月之后，于1716年3月24日被任命为皮埃塔寄宿学校的器乐音乐总监。这显然是经过深思熟虑的。这次头衔的改

---

[1] 与大多数报导相反，他那一次看到的歌剧想必是《鲁奇欧·帕庇利奥》，虽然他说维瓦尔迪是指挥者又是主办人，因为《尼罗与塞萨尔》直到2月12日才通过审查官的审查。

变意味着比普通的擢升具有更重要的意义：这象征着维瓦尔迪与寄宿学校之间的整个关系的转变。从此之后，与其说他是一位教师，倒不如说是作为一位自主选择与皮埃塔寄宿学校合作的作曲家和著名人士而受到尊重。颇有维瓦尔迪性格特征的是，他早在出版 Op.2 时（1709 年），就称自己为“威尼斯皮埃塔寄宿学校器乐音乐总监”，已预见到他的晋级。

1716 年 11 月，维瓦尔迪最负盛名的节度作品——神剧《朱蒂丝对野蛮的霍洛弗尼斯之胜利》（Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie）[1]在皮埃塔寄宿学校上演。这是一部甚至比亨德尔的《犹大·马加比》（Judas Maccabaeus）更具有爱国精神的作品，其中的圣经人物和事件都试图根据眼前的事件加以阐释。土耳其于 1714 年底向威尼斯宣战，到 1716 年时，已经从威尼斯人手中夺取了大片领土，特别是在伯罗奔尼撒半岛和希腊诸岛。然而在 1716 年下半年，威尼斯人的抵抗渐趋顽强；科孚被成功地守住了，尤金王子麾下的帝国后备军在佩特罗瓦拉丁大败土耳其人。在维瓦尔迪的神剧

---

[1] 在伪经书中记载，犹太女朱蒂丝杀死了亚述大将霍洛弗尼斯，从而拯救了她的人民。——译注

中，朱蒂丝代表着基督教的威尼斯，而霍洛弗尼斯则是土耳其苏丹。对于维瓦尔迪的同胞们来说真是不幸，伪经书（Apocrypha）❶中所提到的事件根本没有在地球上显现；当帕萨罗维兹和约于 1718 年签订的时候，所有威尼斯人不得不显得仿佛伯罗奔尼撒半岛的丢失意味着在达尔马提亚的些许获利。

维瓦尔迪没有忽略其活动的其他领域。1716～1717年，罗格印行了他的三部新作品集，Op.5～7：一部六首奏鸣曲的曲集（四首为一把小提琴和数字低音而作、两首为三重奏组合而作）、一部六首协奏曲曲集和一部十二首协奏曲曲集❷。这些出版乐谱的有趣之处是没有题献辞，这暗示着罗格对他的销售前景充满信心，因而从维瓦尔迪那里预付订购了这些作品。这套运作程序在

---

❶ 伪经书即《七十经书》，是《旧约全书》的希腊文译本。据说在公元前三世纪，七十二名巴勒斯坦犹太人费时七十天完成此经书，故有此称呼。这部经书被新教认作伪制经书。此外，这部经书未在希伯莱旧约本中找到，犹太教亦完全否认其真实性。然而这部经书十四篇中的十二篇却被罗马天主教确认为正宗经文。——译注

❷ 印行于 1716～1722 年间的罗格版书籍图谱带有罗格的女儿珍妮属名的版本说明，尽管她父亲在 1722 年逝世之前一直是这家印刷行的总裁。

那个世纪的后半叶已变得相当平常，但在当时却是种罕见的例外。至于歌剧，在《尼罗与塞萨尔》之后，维瓦尔迪似乎断绝了他与圣安琪罗剧院的那种主办人性质的关系，但是以作曲家身分来说，他比以往更为活跃，在1716～1717年间为圣安琪罗剧院和圣莫埃塞剧院各提供了两部歌剧总谱。

1716年3月，曾于1712年访问过威尼斯的萨克森—波兰的腓特烈·奥古斯特王子又来到威尼斯做更长时间的逗留，他带来了父王的“小乐队”（一组室内音乐家）。这些音乐家当中的一位，小提琴演奏大家皮森代尔（Georg Pisendel, 1687～1755）成为维瓦尔迪的学生和朋友。在威尼斯期间，皮森代尔抄录了许多维瓦尔迪、阿尔比诺尼和B. 马尔切洛的作品，并将这些作品自由地加以改编以适合已建立了宫廷乐团的德累斯顿宫廷的条件，或者是他那作为演奏高手的喜好。阿尔比诺尼的一首作品和维瓦尔迪的几首作品都是题献给他的；亲笔签名的手稿至今保存在德累斯顿的萨克森地方图书馆中。王子此次出访的结果，使德累斯顿在此后的许多年中，成为德国的威尼斯热（尤其是维瓦尔迪热）的主要中心。

维瓦尔迪于1718年4月24日被皮埃塔寄宿学校重新任命续职，但是他的名字却渐渐地从该学校教职名单

上消失。他近来被邀请到曼求亚，在此地他为圣莫埃塞剧院写作了他最新的歌剧《阿尔米达在埃及军营》(Armida al campo d'Egitto)。曼求亚公爵的领地与威尼托(威尼斯的陆地领土)接壤，总是欢迎从邻国来的音乐家们。贡扎嘎公爵中的最后一位，卡罗(Ferdinando Carlo)曾是阿尔比诺尼的保护人，并且曾于1700～1707年期间雇用卡尔达拉为他的圣乐长。在西班牙王位继承战争结束之时，曼求亚归属于奥地利人；从1714～1735年，由赫斯—达木土塔的菲利浦王子❶代表奥地利人统治曼求亚。在曼求亚的三年间(1718～1720)，维瓦尔迪至少谱写了三部歌剧，以及许多晚会剧和清唱剧作品。他被授予一个相当冗长累赘的头衔："室内的音乐乐长"(Maestro di cappella da camera，意即他认为自己属于世俗音乐而不是宗教音乐)。这个头衔对于这位作曲家来说简直是意想不到的天赐之物，他必定感到他的才华由于这项官方任命而多少得到了回报；基于某些正当原因而从曼求亚返回威尼斯，并且继续偶尔向宫廷贡献音乐作品时，他依然使用这一头衔。

---

❶ 菲利浦以长子的身分继承了王位，然而实际上却从未是君临一邦施以统治的君主，这在意大利是人尽皆知的。

当1723年前往罗马去度狂欢节之际，他公开地要在威尼斯重新确立自己的地位——他的歌剧《赫拉克勒斯[1]在特摩东特》(Ercole su'l Termodonte) 在此期间推出并获得巨大成功。1723年7月，当他与皮埃塔寄宿学校达成了一项有意思的协议时，他已经回到了威尼斯。注意到维瓦尔迪曾经为圣母玛丽亚莅临节提供过两首协奏曲，校方因而决定要他每个月为他们写作两首协奏曲，为此他们将付给他两枚古意大利西昆金币（约值七枚达克特金币)。当不在威尼斯的时候，他应该想办法尽最大努力将这两首协奏曲通过邮驿寄来；而当在威尼斯的时候，他应该对这些新作品的排练指导三次或四次。他返回罗马去过1724年的狂欢节。至于他在罗马度过的第三个狂欢节（他曾经在信件中作如是说）是在哪一年，尚不能确切无疑地认定，但却不可能是罗马的剧院关闭停业的1725年狂欢节。在罗马期间，维瓦尔迪曾在教皇面前演奏，并得以进入科雷里以前的保护人奥托包尼（Cardinal Ottoboni）周围的社交圈子。

此时，维瓦尔迪与女低音安娜·吉劳德（Anna Gi-

---

[1] 赫拉克勒斯为主神宙斯之子，力大无穷，曾完成十二项英雄业绩。——译注

raud，或按照意大利方式称之为吉洛）的交往肯定已经开始。她可能和当时的文献资料中提到过的那位“皮埃塔的安尼娜”（Annina della Pietà）是同一个人，尽管尚未弄清她实际上是在皮埃塔寄宿学校受教育的呢，还是通过维瓦尔迪（她是他的学生）才与皮埃塔寄宿学校搭上关系的。高尔多尼告诉我们，她的父亲是一位带有法国血统的假发制作匠，她的成功是由于迷人的容貌和精湛的演技恰好弥补了她那略显单薄的嗓音。在与一位女歌唱家的公开交往中，维瓦尔迪是按照在威尼斯歌剧作曲家们当中通行的方式，虽说与阿尔比诺尼、洛蒂和B. 马尔切洛不同，他是一位教士，没有机缘跟她结婚。流言蜚语伴随着他与安娜，和安娜的妹妹帕奥莉娜（Paolina，她是他的护士）之间的关系。他试图在1737年的一封信中为自己辩护（到底有多么真诚，我们只能猜测），说他住在一幢房子里（他忍不住要毫不切题地提到这幢房子的年租：二百达克特金币！），而吉劳德姐妹却居住在离此有一段距离的另一幢房子里。

1726年，他恢复了在圣安琪罗剧院的主办人角色。与此同时，他的器乐作品继续大放异彩。1725年，罗格的继任人塞纳（Le Cène），印行出版了他的Op.8《和谐与创意之试验》（Il cimento dell'armonia e dell'invent-

ione)。这是一部以《四季》(Le quattro stagioni) 为首篇，并包括另外三首有标题的协奏曲作品集。维瓦尔迪将这部作品集题献给波西米亚的伯爵莫尔金 (Wenzel von Morzin，海顿未来的保护人的亲戚)，他称自己是伯爵的“意大利老师”。从献辞中显示出，他为伯爵提供音乐 (包括适时应节性的协奏曲) 已经有一段时间了。在这四首作品出版印行之时，以描绘性的十四行诗为序言，并且将相应的诗句节录插入乐团声部之中。这些从诗歌上看来相当拙俗的十四行诗，很有可能是出自维瓦尔迪本人的笔端；他尝试写作诗歌这一点，从他一部清唱剧的亲笔手稿中得到证实：在这部清唱剧里，音乐开展过程中的一段宣叙调歌词被改写过了。

1727 年，标题为《里拉琴》(La cetra)[1]的十二首协奏曲新作由塞纳出版了。这些作品被题献给奥地利皇帝查理六世 (Charles VI)。从上面已经引述过的那封 1737 年的信中可以得知，维瓦尔迪已经访问过维也纳，但这更为可能是发生在二十年代末期的事情，即在 1728 年秋天皇帝视察的里雅斯德新港口期间谒见过皇帝之后。

---

[1] 古希腊乐器，形状如小型竖琴，以手指或拨弦片演奏。——译注

一位同时代人的信中声称维瓦尔迪当时从皇帝（他和维瓦尔迪在这两个星期之内所谈的话，比他与大臣们在两年间所进行的例行谈话还要多！）那里得到了许多钱、一条金链和一枚奖章以及骑士称号。一部日期注明为1728年并和出版的那部作品集一样冠以《里拉琴》标题的十二首协奏曲集手抄本（然而其中只有一首作品与出版的那部作品集相同），可能就是这次谒见的纪念。

1729～1730年间，塞纳连续出版印行了最后三组协奏曲，Op.10～12；这一次显然是由维瓦尔迪自费出版。Op.11和Op.12（确实是独一无二的一部曲集）总共收入了十二首小提琴协奏曲❶。Op.10是有史以来出版印行的第一部为独奏长笛和弦乐而作的协奏曲集，尽管法国作曲家布瓦斯莫蒂埃（Boismortier）的六首维瓦尔迪风格的，为五支长笛和数字低音（亦可不用）而作的协奏曲已于1727年出版。对于维瓦尔迪这些长笛协奏曲之新意的一些看法，至少在意大利可以从下面这个事实中得出，即Op.10中的长笛协奏曲，至少有一半是作为

---

❶ Op.12中的《第三号协奏曲》非常罕见，是没有独奏者的乐团协奏曲；这是维瓦尔迪在他有生之年所出版的惟一一首这种类型的协奏曲。

木笛（recorder）演奏的作品而开始其生命历程的❶。

在 Op.12 之后，没有真正的作品集进一步出版。可以有选择地使用风笛（musette）、手摇风琴（vielle）、长笛、双簧管或小提琴以及数字低音演奏的 Op.13《忠实的牧羊人》（Il pastor fido）出版于 1737 年，是一部毫不掩饰的集成曲（pasticcio），其主题开始部分从以维瓦尔迪名义出版的作品中取走一节人们熟知的片断，嫁接到属于另一位作曲家的素材上❷。由同一位出版商（J.N. 马尔昌德）做了广告宣传的 Op.14 显然从未付诸印行。然而，另一位巴黎的出版商克勒克在 1740 年出版了一组大提琴奏鸣曲（名副其实的！），于是有些著作者便将它与 Op.14 混淆了。

在 Op.12 之后，维瓦尔迪未再寄给阿姆斯特丹方面任何作品，其中原因被透露给了英国旅行者霍德沃思（Edward Holdsworth），他于 1733 年会见了维瓦尔迪，希

---

❶ 意指在长笛尚未普遍使用之时，便已超前创作出长笛协奏曲。——译注

❷ 一首《A 大调小提琴协奏曲》的开始部分在罗格于 1717 年左右出版的一部曲集中被归属于维瓦尔迪，但实际上却是德国作曲家梅克（Joseph Meck，1690～1758）所作；这一段音乐被用于《忠实的牧羊人》第四首奏鸣曲的第二乐章；同一作品的末乐章则是基于阿尔贝蒂的一首协奏曲的第一乐章。

望能为他的朋友詹南斯（Charles Jennens，以作为亨德尔的《弥赛亚》和其他神剧的剧本作者而名闻遐迩）获得若干协奏曲，因为詹南斯是维瓦尔迪的崇拜者，几乎已收集到他所有的出版作品。霍德沃思在同年 2 月 13 日给詹南斯的信中有这样一段话：

> 我今天和你的朋友维瓦尔迪进行了交谈，他告诉我他决定不再出版任何协奏曲，因为这样会妨碍他以手抄本方式出售他的作品，他认为这种方式会获益更多；如果他能找到良好的市场的话，这样当然会获益更多，因为每一份手抄本他想卖一枚英国几尼金币。如果你能亲自前来挑选的话，你可能会和他谈价钱，但是我不敢按这个价码为你做出选择❶。

维瓦尔迪显然不是不懂向游客索取高价这一套，因为一枚几尼金币比他向皮埃塔寄宿学校收取的西昆金币高了两倍多！

---

❶ 由库克（Gerald Coke）先生所收藏的詹南斯与霍德沃思的往来信件，其存世直到最近才为人们所知。

从1729年11月，当他父亲从圣马可大教堂请准了一年假期以陪伴儿子去德国（此后情况便再未见诸记载），至1733年初，维瓦尔迪到处周游。他不仅可能去过维也纳，而且极有可能也去了波西米亚，一个由威尼斯歌唱家丹奇欧（Antonio Denzio）率领的歌剧团，从1725年起便在波西米亚十分活跃，并且已经使维瓦尔迪的音乐得以在斯波尔克（Anton von Sporck）伯爵的府邸中演出。至少有两部歌剧，《阿尔吉波》（Argippo）和《哥特女王阿尔维尔达》（Alvilda，regina de' Goti），分别于1730年秋天和1731年夏天在布拉格上演。

在1733~1736年期间，他为圣安琪罗剧院又写了几部歌剧，并且头一次与圣塞缪尔剧院的关系密切起来，这家剧院为格利玛尼（Michiel Grimani）所有、由拉利（Domenico Lalli）管理，高尔多尼曾短期在此担任过剧本改编。1735年8月，他在皮埃塔寄宿学校的那份薪酬达一百达克特金币的旧职“器乐音乐总监”被重新授予他。然而这次，由于希望乐器教学再次成为他职责之一，因此校方坚持要求他待在威尼斯。1738年3月28日，按照我们已经熟悉的那种方式，他又经过投票表决而被挤出教职员行列，于是无疑又重新继续他以

前那种穿梭奔波的生活方式。在这些年月当中，他确实曾在 1738 年 1 月 7 日前往阿姆斯特丹，在该城指导了苏堡剧院百年纪念庆典的演出，他为这次盛大的活动奉献了一首协奏曲。

三十年代后期，维瓦尔迪歌剧活动的重心移到了欧洲大陆，他在那里推出了许多歌剧，常常是那些在威尼斯首演的作品的改编本。固定的歌剧演出团体一般是不存在的，他必须自己为演出计划招聘歌唱家和筹措资金——这一项显然是他十分喜欢的任务。对他颇有吸引力的中心是费拉拉，一座位于威尼托之外并处于罗马教皇统治之下的城市。维瓦尔迪结识了在当地的歌剧院颇具影响力的阿拉贡侯爵本蒂沃戈里奥（Guido Bentivoglio），并且在三年多的时间里（1736～1739）一直寻求侯爵对他在费拉拉上演歌剧所做出的努力给予庇护与赞助。我们有幸拥有许多维瓦尔迪与本蒂沃戈里奥之间的往来信件，这些信件由于是惟一被保存下来的维瓦尔迪的信件（除了献辞之外）而显得弥足珍贵——鉴于维瓦尔迪声称（在 1737 年 11 月 16 日给本蒂沃戈里奥的信中）他对和九位“豪门公侯”的通信以及寄向欧洲各地的信拥有所有权，因此这事有点令人啼笑皆非。有六封维瓦尔迪的信件早在 1871 年便由斯戴弗尼（F.Stefani）发表了；

另有两封分别由瓦迪埃里（Vatielli）和平席尔（Marc Pincherle）公诸于世，近来卡维奇（Adriano Cavicchi）又在费拉拉州立档案馆中发现了五封信，同时被发现的还有在维瓦尔迪与本蒂沃戈里奥的通信中提到的其他一些人写给侯爵的信，以及六份侯爵给维瓦尔迪函复的抄本。

在一封已佚失的1736年10月20日的信中，维瓦尔迪向本蒂沃戈里奥提出在费拉拉推出一个歌剧演出季的想法。本蒂沃戈里奥给维瓦尔迪派去一个经理人；维瓦尔迪以每部歌剧六枚西昆金币确实非常便宜的价钱，与经理人达成了提供两部重新润色修改的歌剧（“看上去像是专门另外谱写的一样”）的协议。在这一年的12月26日，维瓦尔迪致信本蒂沃戈里奥，询问将于当天晚上开幕演出的第一部歌剧（《德麦特里欧》〔Demetrio〕）进展如何，并且把第二部歌剧（《亚历山大在印度》〔Alessandro nelle Indie〕）剧本的一点小改动寄给他，请他批准。本蒂沃戈里奥审慎简短的回函没有提到《德麦特里欧》，但却对那点小改动表示赞同。之后于12月29日，维瓦尔迪掷出一颗突如其来的炸弹。他告知侯爵，起初协议指定的两部歌剧为《吉奈维拉》（Ginevra）和《奥林匹克》（L'Olimpiade），已上演的那两部歌剧是费拉拉剧院经理方面强加于他的两部替代作品。出乎意料

之外的费用支出，使经理人仍欠他六枚西昆金币外加二十里拉。有关这一演出季的其余信件，大致都是维瓦尔迪为了催讨酬金不断地施加压力，最后终于如愿以偿。整个事件看来一直是由维瓦尔迪一手导演的，尽管他扮演了受害人的角色。

1737 年 5 月 3 日，维瓦尔迪从维罗纳写信给本蒂沃戈里奥，提到自己的歌剧《卡托在尤迪卡》（Catone in Utica）在此获得巨大成功，并且提议在费拉拉举行他的另一次歌剧演出季，他自己愿意筹措资金。本蒂沃戈里奥在回信中试图劝阻他，但到最后一定是又被他说动了，因为维瓦尔迪于 11 月 6 日再次致信本蒂沃戈里奥，提到有位女舞蹈演员最近与人私奔而无法参加 12 月初在费拉拉举行的排练，并说自己打算 11 月 15 日左右启程前往费拉拉。这回，轮到维瓦尔迪遭到突如其来的变卦了。鲁弗（Tommaso Ruffo，费拉拉的大主教）透过罗马教皇驻威尼斯的教廷大使于 11 月 16 日通知他，不得进入费拉拉来指导歌剧，还引述了他与“吉洛女士”的关系和他拒绝弥撒布道（二者都与一位教士的身分不相称）为证。这道禁令不全是个人的憎恶，因为鲁弗当时正试图要在费拉拉加强教规宗法，整顿教士们的风气，并且在 1738 年就此问题颁布了一项敕令。那位在狂欢

节期间学着他们教区居民的模样戴着面具、声名狼藉、行为不检点的教士无法博得他的同情。维瓦尔迪写于同一天的信，是一份真正的"辩诉陈情状"，字里行间散发出虚荣浮夸和自悯自怜，请求本蒂沃戈里奥在撤销禁令上帮他的忙。侯爵承认他在此事上无能为力，于是，无法逃避与歌唱家们的合约的维瓦尔迪，只好极为勉强地将演出风险托付给他不怎么信任的费拉拉剧院经理人。

维瓦尔迪蔑视命运，他利用鲁弗被调离这个主教管区的机会，决定再试一次。《波斯的西罗王》(Siroe rè di Persia) 和《法尔奈斯》(Farnace) 两部歌剧被安排在1738~1739年狂欢节期间于费拉拉上演。然而更为残酷的一击朝他袭来，这次是针对作为作曲家而不是作为教士的他。他于1739年1月2日写给本蒂沃戈里奥的信便是以此事开头的：

> 如果不幸的人们没有艺术事业的庇护人中，那位最为尊贵的上帝选民（即本蒂沃戈里奥）的帮助，他们实际上必定会向绝望屈膝投降！我将会发现自己处于这种悲惨的境地，如果您，我所熟悉的慷慨大度的保护人不救助我的话。我的名誉在费拉

拉受到中伤，而沦落至此，即他们拒绝上演我的第二部歌剧《法尔奈斯》，这部歌剧是我根据与莫罗（那位经理人）的合约，专门为歌剧团从头到尾修改过的。我主要的缺点，他们说，在于我的宣叙调是令人作呕的。凭我的名义和在整个欧洲树立的声望，并且无论如何在谱写了九十四部歌剧之后，我无法忍受如此烦忧……

从以前的传闻中我了解到贝莱塔（*Berretta*，费拉拉教区大教堂的唱诗班乐长）不能弹奏主奏大键琴，但是我却得到了阿奇阿依奥利先生（*Acciaioli*，费拉拉的一位歌手）的保证，说他（指贝莱塔）是一位优秀的演奏者和一位诚实的人；我继而发现他愚昧无知且自以为是。我听说甚至在第一次排练的时候，这家伙竟然仍不知如何伴奏那些宣叙调。于是乎便让它们去迁就他的演奏水准和蓄谋的恶意，他还竟敢攻击我的宣叙调，它们是由于他的演奏无能和纂改才变得糟糕的。

事实上，这些宣叙调正是我在安科纳谱写的那些，一个音符也不差；关于这些宣叙调我可以告诉阁下，它们大受欢迎，尤其是在某些由（全部地由）宣叙调构成的场景中。

无论贝莱塔在这次特殊事件中扮演了何种角色，反正维瓦尔迪注定要自己承担这次灾难！本蒂沃戈里奥在后悔之余撒手不管了，两人的通信就此终止。

1739年秋天，布劳塞斯访问了威尼斯。他在8月29日给布朗塞（M. de Blancey）的信中讲述了下面这段话：

> 维瓦尔迪使他自己成了我的亲密朋友之一，以便以高得令人难以接受的价钱卖给我协奏曲。他取得了部分成功，就我的目的而言，我也是如此，我的目的是倾听他的言谈话语和尽可能地享受好的音乐娱乐，他是一位作起曲来狂热而又迅疾的老人。我听到他自夸说写出一首所有声部俱全的协奏曲，比抄谱人将其誊抄出来的速度还要快。我异常惊讶地发现，他在这个国度里并未受到应有的崇高尊敬；在此地，样样东西必须是时髦新鲜的，他的音乐在这儿已被聆听了太多年，而且去年的音乐今年就不再卖钱。

然而，维瓦尔迪还不算太过时，他享受了最后的、

短暂的威尼斯大捷。皮埃塔寄宿学校委托他谱写三首协奏曲和一首古序曲（sinfonia），并在1740年3月21日为来访的萨克森—波兰王储克里斯蒂安（Frederick Christian）致敬而举行的音乐会上，指导这些作品的演出。由于曼地康蒂和安古拉比利寄宿学校也以音乐款待了王储，因此皮埃塔寄宿学校的声望处于威胁之中；然而人人都说它超过了它的对手们。

安娜·吉劳德于1739～1740年到格雷去演唱歌剧。尚未肯定维瓦尔迪是否陪她一道前往，但是她有可能已经为他扑朔迷离的最后旅行准备了很好的理由。1740年4月29日❶，皮埃塔寄宿学校方面闻知他那日渐迫近的旅行，讨论过是否仍然从他那里购进“一部分协奏曲”。提议被否决了，不过校方在最后一分钟又发了悲天悯人之心，因为在5月20日，付给了他二十首协奏曲的报酬。至迟在1741年6月28日，维瓦尔迪已经抵达维也纳，这个日期是他在表示已经收到卖给科拉尔托

❶ 在萨尔瓦托里（A. Salvatori）写于1928年的一篇文章以及后来的许多论著中，所提供的日期均为8月29日。在吉亚索托（R. Giazotto）最近的一本书中提出这个更早的日期；由于这个日期见诸新近汇编的皮埃塔寄宿学校校方备忘录摘选编年表，因此其精确性是更为可靠的。

(Antonio Vinciguerra di Collalto) 伯爵（一位住在伯特尼斯的波西米亚城堡中具有威尼斯血统的贵族）的几部作品的付款收据上签写的。

维瓦尔迪到维也纳去的目的可能是为了寻求新皇帝斯蒂芬（Francis Stephen）的欢心；这位新皇帝即泰蕾莎(Maria Theresa）的夫君，他曾经宣布，从1735年起，他将是歌剧剧本方面的赞助庇护人（在这位皇帝从前的罗莱恩公爵爵位和随后的托斯卡尼大公的名义之下）。歌剧，实际上可能仍牵动着维瓦尔迪的心：就在不久前的1739年初，歌剧《费拉斯普》（Feraspe）在圣安琪罗剧院上演；他那部已于1739年1月27日通过威尼斯风纪监察官检查的、以曼求亚为背景的歌剧《提托·曼利奥》（Tito Manlio）也有些微可能在晚些时候被推上舞台❶。死亡斩断了他的宏图。1741年7月28日，在一所离现在的歌剧院不远，当时属于马具商瓦尔（Wahler）的遗孀而如今已不复存在的房子里，他呼出了最后一口气。在圣斯蒂芬大教堂的讣告中发布的死亡原因是

---

❶ 从现在掌握的情况来看，尚不清楚是否应该按照威尼斯方式的历法，即每一年从3月1日开始来推算日期，因为假如这样的话会使1740年成为这场无法确定是实际上演了，或者是打算上演的演出的年份。

“体内炎症”。同一天，在早已拥挤不堪的附近医院墓地上，为他举行了贫民的葬礼。

当时一位道德说教的威尼斯编年史著者以这样的词句记录下他的死：“教士唐·安东尼奥·维瓦尔迪，一位被称为红发神父的出色小提琴家，一位备受尊敬的协奏曲作曲家，生前挣了五万达克特金币（每一年?），但是由于挥霍无度，在维也纳死于贫困。”

这段话稍作改动便可适用于一位更著名的作曲家，几乎在恰恰五十年之后也被草草埋葬在同一座城市的一片墓地里❶。

---

❶ 指奥地利作曲家莫扎特（1756～1791）。——译注

对一位大师的重新发现

尽管维瓦尔迪在他的第一部和第四部歌剧的献辞中，抱怨过评论家们对他的不公正的攻击（这对于他那新奇的音乐语汇，和一生所表现出的悖逆习俗来说应该是没什么可奇怪的），但是直到1720年一部匿名的、标题为“时髦剧场”（Il teatro alla moda）的讽刺作品出现之前，他显然是一直受到赞扬的；这部讽刺作品的作者很快就暴露了身分，原来是B. 马尔切洛。尽管B. 马尔切洛曾经理智而机敏地为文嘲讽过那些广泛流传的，由威尼斯的作曲家、歌手、经理人以及他们的奉承者胡诌出来的针对他的辱骂指责，然而他无疑在心里对维瓦尔迪以及他在圣安琪罗剧院的同事特别反感，这使人联想到，由于他的家族在围绕这座剧院的法律争端上属于诉讼中的一方的缘故，他心怀着长期以来便存在着的怨恨。维瓦尔迪甚至以字母移位变字游戏形式出现在这部讽刺作品的封面上，成了“Aldiviva Licante”。B. 马尔切

洛的一些言论也为其他人所采纳。例如，高尔多尼引用过所谓不知姓名的鉴赏行家的一个观点，说维瓦尔迪缺少对位的能力，并且将低音部处理得很糟糕(我们将在后面对这个批评加以考察)。维瓦尔迪的生命快走到尽头的时候，作曲家、小提琴演奏大师塔尔蒂尼(Giuseppe Tartini，1692～1770)告诉布劳塞斯(恐怕是酸葡萄心理作祟)，说维瓦尔迪应验了一条通常的法则，即在一种风格(器乐的)上取得成功的作曲家，当他冒险涉足另一种风格(歌剧的)时就注定要失败。相当有趣的是，差不多就在同时，德国评论家马泰森(Johann Mattheson)特别称赞了维瓦尔迪辨别恰当适宜的器乐语言和声乐语言的能力——在这一方面，甚至巴赫也被有些人认为是欠缺不足的！诸如阿维森(Charles Avison)[1]那样的英国评论家们展开了一场颇具保守偏执色彩的运动，以反对那些在他们看来是维瓦尔迪的狂怪和畸型反常的表现，并且站在更为稳重的科雷里及其学派的立场上评判他的音乐。然而维瓦尔迪遭受最严厉攻击的是他在普通音乐家们当中的声望，这些音乐家们从瓦尔什(John Walsh)及其同伙人

---

[1] 阿维森（1709～1770），英国作曲家、管风琴家和音乐美学评论家。著有《论音乐的表现》一书。——译注

盗印的罗格版本那里获益良多。

维瓦尔迪去世之后，他和他的音乐渐渐被遗忘了。与巴赫和亨德尔不同，他并没有在某些方面继续保持“热门人物”的身分。非常奇怪的是，当德国两位由作曲家改行的理论家匡茨[1]（Johann Joachim Quautz）和C.P.E.巴赫，对公认为是由维瓦尔迪兴起的某些巧妙而不费吹灰之力的手段策略（并非毫无沙文主义地）加以批判时，却拐弯抹角地称他为“两位最著名的伦巴第小提琴家之一”（另一位是塔尔蒂尼），或者是“意大利的某一位大师”，似乎他的真名实姓已经变得不值一提。

当维瓦尔迪终于从混沌黑暗之中显露出来的时候，仿佛是巴赫复兴的伟大进程中一件偶然发生的事情一样。在1802年，巴赫最早的传记作者福凯尔（J. N. Forkel）便已经（大概引用的是巴赫家族的口述传说）记叙了伟大的巴赫听到维瓦尔迪的协奏曲时常常赞不绝口，他不仅研究了这些协奏曲的主题处理手法、曲式和转调的设计，而且还将其中的若干首改编给键盘乐器。

---

[1] 匡茨（1697～1773），德国作曲家和长笛演奏家，改进了长笛的机械装置。1718年任波兰宫廷教堂的双簧管乐师；1728年担任普鲁士王储的长笛教师；1741年在柏林任宫廷作曲家，写有三百余首协奏曲。——译注

如今我们知道，巴赫的注意力并非全部放在维瓦尔迪身上，马尔切洛兄弟、托雷里、泰勒曼和萨克森—魏玛公国的恩斯特（Johann Ernst）等人的协奏曲也被他改编了。最初的巴赫学者们，被手稿手抄本的模棱含混或不精确，以及对意大利原作情有可原的无知导入了歧途，犯了许多作品归属上的错误：维瓦尔迪的作品归在了巴赫名下，而巴赫的作品又扣在维瓦尔迪头上。然而今天，有十首协奏曲改编本（三首改编给管风琴或踏板大键琴，六首改编给大键琴或管风琴的手键盘，一首改编给四架大键琴与弦乐团）可以被确切无疑地鉴定出是根据维瓦尔迪作品改编的：

RV	Op.	原调性	BWV	改编调性	改编乐器
208	（Ⅶ，11）	D大调	594	C大调	管风琴
230	Ⅲ，9	D大调	972	D大调	大键琴
265	Ⅲ，12	E大调	976	C大调	大键琴
299	Ⅶ，8	G大调	973	G大调	大键琴
310	Ⅲ，3	G大调	978	F大调	大键琴
316	（Ⅳ，6）	g小调	975	g小调	大键琴
381	（Ⅳ，10）	降B大调	980	G大调	大键琴
522	Ⅲ，8	a小调	593	a小调	管风琴
565	Ⅲ，11	d小调	596	d小调	管风琴
580	Ⅲ，10	b小调	1065	a小调	四架大键琴与弦乐

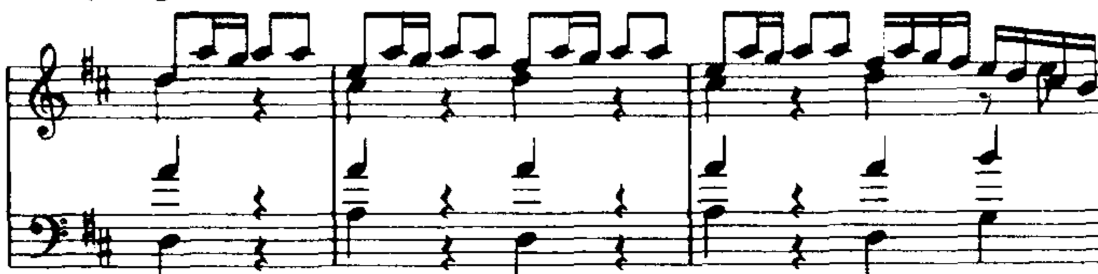
〔附注〕“*RV*”引自新近由雷奥姆（*Peter Ryom*）编排的《维瓦尔迪作品总目录》；“*BWV*”即自 *1949* 年以来被普遍采用的施密特（*Wolfgang Schmieder*）的《巴赫作品目录》中的编号。加上括弧的 *Op*. 与其相应的改编本是根据同样的手抄本来源，但与本文引述出版过的作品不是完全相同的。

从总体上看，巴赫的改编非常忠于原作。有些作品是为了演奏者的便利而移调，对位线条经常被移高或移低一个八度。必须记住，为弦乐写作允许（其实，对于音响而言常常是有利的）在多于两个以上的声部之间的宽调音程，而键盘乐器则只能容许在演奏者的两只手之间有一个宽大的音程间隔（但这却可以是极其宽大的！）。甚至即使有脚踏键盘，也仍须做出这一类调整改编。并非巧合的是，巴赫为管风琴而改编的两首协奏曲原本不是为了一把，而是为了两把独奏小提琴而谱写的：这对于仅仅两只手来说是很难应付的。同样，乐团各个声部的交织，如果将其逐音逐段地照搬到键盘乐器上，常常是不合理的，或至少是混乱的，因此也必须经过缩减。
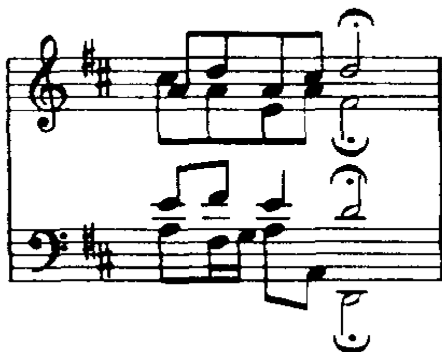
然而，被许多早期评论家们视为巴赫所特有的长处

谱例 1
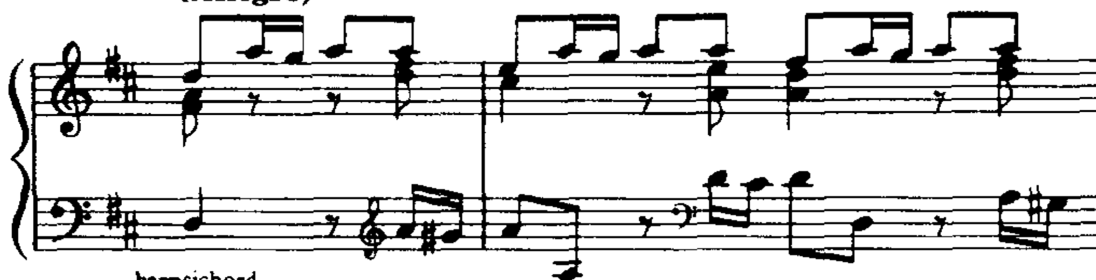
(a) Vivaldi RV 230 (Op. 3 no. 9), 1st mvt, 48—51



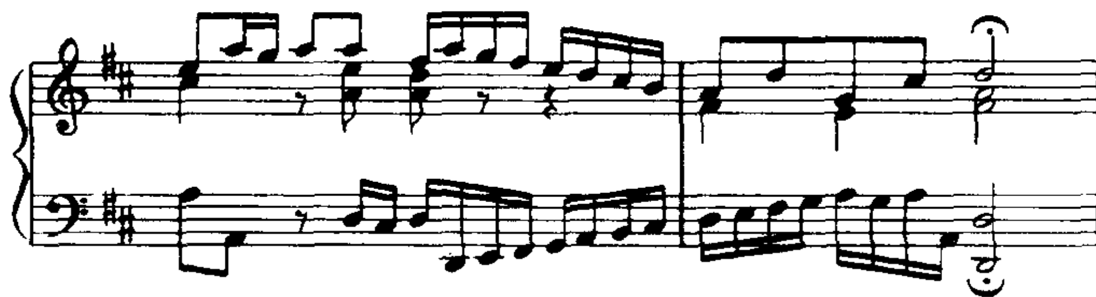
strings + continuo



(b) Bach BWV 972, 1st mvt, 48—51



harpsichord
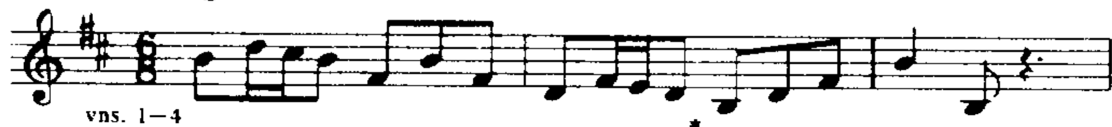


的，却是他采取的（超越了改编本本质所在的范围限制的）变化改动：和声更加丰富多彩；对主题而言是相应而恰当的对位音乐的增添；为了更适合键盘乐而对弦乐装饰音的重新安排；对旋律线条的润色（在 RV 316/BWV 975 的慢乐章中尤为显著）；有时取消或增加小节(他的良师益友沃尔特也采取这种自由态度)❶。这些改动被理解为巴赫对“改善”原作的渴望和对原作进行“改善”的能力的证据。时至今日，我们可以看到，在维瓦尔迪的作品被一位心灵运作方式根本不同的作曲家移植到一种从本质上讲是非常异国化的媒介之过程中所承受的得与失。概括地讲，巴赫为了德国人的错综复杂而牺牲了意大利人的锋快锐利。我们或许会对本书引用的一段相当简单的乐句谱例 1（a）转变为谱例 1（b）表示欣赏，然而谱例 2 就完全是另一回事了。在“ * ”标记处，巴赫（恐怕是出于习惯的驱使）嵌入了一个十六分音符升 C（这个音在移调后变为 B 音）。乍看之下，这个音作为一个经过音似乎非常有用，但是观察一下整

---

❶ 评论家们并没有充分重视这一事实，即维瓦尔迪音乐中的许多段落，恰恰是为了容许演奏者即兴发挥出像巴赫和沃尔特写下的那一种装饰润色，才保留在简单朴素的状态中。

个乐句的前后关系，便会发现是大错特错了。这个音不仅毁掉了该小节前半部分潜在的♪♩节奏（维瓦尔迪将其写成这种样子，具有极大的推动力），而且使其丧失了经过刻意构思的、与第一个小节前半部分形成的严格的应答。

谱例 2



附带一提，当时另外一些音乐家们也曾经作出过维瓦尔迪协奏曲的键盘乐器改编本。例如，曼彻斯特公共图书馆藏有一部名为《安妮·道森之书》的键盘音乐选集的手抄本，其中有 Op.3 中的四首协奏曲和 Op.4 中的八首协奏曲的改编本，改编者姓氏不详，但改编得极富才华。

维瓦尔迪对巴赫的影响深刻、直接而且持久。在巴赫更为成熟的，诸如为管风琴而作的《D 大调前奏曲与赋格》（1708 年左右，BWV 532）那样的作品中，简单的音型中盘旋而出的意大利式丰富充沛、透明纯洁和率真的欢乐消退了，但是形式上的规范和许多旋律与节奏

上的设计构思却伴随了他一生。大概那首为两排手键盘的大键琴而作、原本是为键盘构思然而看起来却像是一首想像中的小提琴协奏曲的改编本的“意大利风格的”协奏曲（BWV 971），便是他对年轻时代曾研习和钦慕过的维瓦尔迪的最恰当献礼。

第一批变得广为人知并出现在现代版本中的维瓦尔迪作品是曾经出版过的《作品集》（opera），尤其是Op.3中的协奏曲。现代版编选者长期以来一直持一种毫无必要的辩解态度；事实上，巴赫屈尊去改编维瓦尔迪的协奏曲，无疑是比现代的演奏家、听众和学者们的欢迎更为有力的保证。在德国曾经出版过一部著作，维瓦尔迪在历史上和音乐上的重要性头一次被郑重地加以褒扬，这便是薛林（Arnold Schering）的《器乐协奏曲史》（Geschichte des Instrumentalkonzerts，莱比锡，1905年）。薛林幸运地接触到保存在萨克森州立图书馆中的八十余首协奏曲手稿，当时这是惟一一家拥有维瓦尔迪手稿（无论数量多寡）的图书馆。差不多与此同时，法国学者平席尔聆听了据演奏者克莱斯勒（Fritz Kreisler）说是维瓦尔迪所作的（后来克莱斯勒承认是他自己谱写的）一首小提琴协奏曲而受到了激励，开始了他那艰辛的研究，最终写出了《维瓦尔迪及其器乐音乐》一书（巴黎，

1948)。这部著作至今仍被视为是对维瓦尔迪的生活与音乐的典范性研究,其节略本后来出版了英文译本,书名为《维瓦尔迪——巴洛克时期的天才》(纽约,1957)。

平席尔这部著作的延迟出版,部分是由于本世纪二十年代一项不寻常的发现,或者说是两项不寻常的发现,它导致了数百部新作品被归于维瓦尔迪名下。1926年,隶属于都灵大学的音乐历史学家詹提利被都灵国家图书馆召来,审查一份短时期内就要被蒙费拉特地区的圣卡罗教士团的慈幼会僧侣们出售的音乐藏品的目录。詹提利兴奋地发现,九十七卷藏品中有十四卷几乎全是维瓦尔迪的作品,于是便竭尽全力为都灵图书馆争取这批藏品,并于第二年在当地巨富福阿(Roberto Foà)的慷慨相助下如愿以偿;这批藏品以福阿已故儿子的姓名命名。

在仔细考察过这十四卷藏品之后发现,它们仅有一半是原来最初的藏品,因此,最初的全部藏品一定是在某一时期被分开了,很有可能是在其所有者临死的时候;詹提利回溯寻觅福阿手稿的出处源头,一直追溯到杜拉佐(Marcello Durazzo)侯爵的兄弟的儿子尤赛普·杜拉佐(Giuseppe Maria Durazzo)——当时他仍然在世。凭着令人难以置信的好运气,詹提利发现尤赛普的确拥

有那些缺失的卷数；1930年，透过另一位当地富翁吉奥尔达诺（Filippo Giordano）的赞助，都灵图书馆获得了这部分手稿藏品。这位富翁也失去了一个儿子，由于这样不可思议的巧合，于是这部分藏品便以其姓名命名。

新获得的这两批乐谱，其种类的丰富多样甚至比其毫不渗水的数量还要令人吃惊。七部完整的歌剧总谱和三部更宏大的未完成歌剧，使音乐家们头一次有机会了解到维瓦尔迪的创造力；此外，即使清唱剧作品引起的注意较小，也绝不是因为缺少范例的缘故。维瓦尔迪的宗教音乐不啻意外的新发现，向许多人进一步证实了他对宗教的依恋远非表面而肤浅的情感。就连协奏曲也引起了许多惊讶，因为以前在出版过的《作品集》和德累斯顿手稿手抄本中看到的那些协奏曲，除了少数例外，全部是为一把或一把以上的小提琴与弦乐团而写作的乐谱，然而在这批手稿中却有为巴松管、大提琴、柔音中提琴（viola d'amore）[1]、曼陀林和其他许多意料不到的

[1] 弓弦乐器的一种，没有音品档，在颌下演奏；有七根演奏弦和七根共鸣弦并因此而得名。音色非常独特而优美，为巴洛克时期作曲家经常采用的乐器。——译注

乐器（或单独一件或搭配组合）而谱写的大量协奏曲。

以此为起点的维瓦尔迪复兴至今仍在继续。兹记述几座里程碑：1938 年，在萨拉奇尼（Guido Chigi Saracini）伯爵赞助下的维瓦尔迪研究中心于西恩那成立，并于 1939 年间举办了“维瓦尔迪周”，在这次活动中首演了他的歌剧《奥林匹克》（和取自《多利拉在坦佩》〔Dorilla in Tempe〕的增补部分一起）以及包括《圣母悼歌》（Stabat Mater），和著名的《荣耀经》（Gloria）在内的四部宗教音乐作品；随后于 1941 年又首演了他的神剧《朱蒂丝之胜利》。由于表演中的历史真实性的观念，在当时并未很好地发展形成，因此所有作品在今天都以一种普遍不能接受的方式“煞费苦心”地制作出来；但是可以说，这些拓荒者的热情弥补了他们学术造诣上的不足。战争岁月打断了维瓦尔迪复兴的进程，但是在 1947 年，利科蒂（Ricordi）出版社开始出版维瓦尔迪器乐作品的合辑（《器乐作品》，或称之为 OS）[1]，到目前为止，这套合辑中已印出了五百多卷。维瓦尔迪器乐作品（尤其是协奏曲）的留声机唱片从那时起便开始激

---

[1] 为意大利文“器乐作品”（Opere Strumentali）的缩写。——译注

增。有些迹象还表明，在战后年代中失去了某些回旋余地的维瓦尔迪的宗教声乐作品，又重新引人注目。

对维瓦尔迪的音乐本身进行考察的时机成熟了，然而假如不先详尽地讨论一下音乐学家所说的音乐的“传播”——即一位作曲家将其音乐思想传达给我们的方式的话，这种考察将是不成熟的。让我们先回到都灵手稿上。这些手稿的所有权可以追溯至杜拉佐伯爵（Giacomo Durazzo，1717～1794），他是维也纳歌剧院监督（在这个职位下，他干练地协助了格鲁克的“歌剧改革”），并在1764～1784年担任驻威尼斯公国的帝国大使。杜拉佐有很好的机会在维也纳（维瓦尔迪在那里去世），或稍后在威尼斯得到维瓦尔迪的手稿。这些作品的手稿好像是零散地获得的，并且处于一种相当混乱的状况中；在装订成现在的卷册之前，是以马马虎虎的顺序放在一起。这样一来，比方说，福阿手稿第二十九卷中有协奏曲，外加一首很奇怪的奏鸣曲，而由清唱剧组成的福阿手稿第二十八卷中，却混杂着歌剧咏叹调和《朱蒂丝之胜利》。

由于其中若干部手稿或多或少都与皮埃塔寄宿学校有关，因而这些手稿被普遍认为是集中体现了维瓦尔迪为该校所作的音乐曲目。然而，这些手稿藏本的某些重

要特征与这种看法不相符合。首先，这些手稿中包括具有强烈世俗风格的作品（歌剧、晚会剧、清唱剧），而对于这些作品，皮埃塔寄宿学校无法找到一种令人信服的用途。再者，皮埃塔寄宿学校雇用了两位女子担任抄谱员，但是她们的笔迹在这些手稿中并非最常遇见的，而这些手稿中有极大比例的作品，全数或部分地是维瓦尔迪的笔迹。同时，任何演出作品（此处的性质便是如此）都会有更多声部的分谱，而不仅仅是总谱。最后，很大部分的亲笔笔迹的作曲是任何一位有自尊心的作曲家都不会拿来发表的最初草稿（其中有些尚未完成，许多草稿上有大刀阔斧的修改）。

我的看法是：这些手稿是维瓦尔迪私下储存的、不断在增加的音乐作品原始材料，当需要向某个人或某个部门提供新（或者是表面上新）的作品时，他便会从中取用。意味深长的是，绝大部分保存在其他地方的手稿不是亲笔手迹；它们当中那些直接从作曲家本人那里获得的手抄本（与抄录一份手稿或抄录已经在流通的印刷版本正好相反），通常是由一位职业抄谱员根据作曲家提供的样本抄写出来，作曲家要将手抄本从头到尾加以

检查，并做出校正修订❶。这些手抄本常常比都灵手稿更为自由地标上表情记号和弓法符号。都灵手稿上的提示表明，它们常常起着样本的作用。Op.1 ~ 12 大概便是为以这种方式而产生的手抄本所准备的，尽管并无证据证实这一点。

维瓦尔迪的生活状况和工作方式不允许他将任何作品的形态视为确定不变的。他不断地改写他的作品，当写作新作品时，他无拘无束地从以往的作品中借用材料而丝毫不拘泥于风格；他在这些方面胜过巴赫而且肯定也不亚于亨德尔。例如，为弦乐而作的《牧歌协奏曲》(Goncerto madrigalesco，RV 129）便是取材于为双合唱与双乐团而作的《慈悲经》(Kyrie）和《圣母颂歌》(Magnificat)。夸张一点说，他对“典型形象”原则产生过影响，在这种原则下，与其说是创新，不如说是将已有的素材重新加以组合。由于这个原因，基本上属于同一部作品、但却保存在不同的手稿手抄本或出版物之中的乐谱势必出现悬殊的差异。这些乐谱由于各自不同的目的

---

❶ 藏于曼彻斯特公共图书馆中的那一卷十二首小提琴奏鸣曲极佳地展示了这一程序：抄谱员给维瓦尔迪留下空白的封面扉页，由他写上想表达的字句；作曲家还在音乐部分中亲笔纠正了一些错误和遗漏。

(在某一作品集中出版、出售给外国访问者、在皮埃塔寄宿学校演出等等),在此一时或彼一时得到过维瓦尔迪的认可,因此很有可能全部是"真本",除非有人按照原则宁愿要最老的版本(并没有什么非得如此的理由),那么核查版本时,就必须根据实际情况和美学上的原因,做出选择这个版本而不是那个版本的决定。事实上,我们面临的情况常常是更令人懊恼的,因为同一作品的两个版本之间一致的程度,可以呈现出丝毫不吻合到完全相同,各种复杂多端的状况,而且还因为除了以相当武断的大致推算的办法,来决定在什么分寸上一部作品的两种变体变成两部单独的,但却彼此有关联的作品之处,简直毫无其他选择。这个麻烦无论是对于必须决定发行一部"作品"的次数的音乐出版商,还是我们现在要转而论及的作品目录编辑者来说,都不是个学究气的问题。

正如许多读者已经知道的那样,一大批想要成为克歇尔(Ludwig von Köchel)❶的人试图以某些连贯紧凑、

---

❶ 克歇尔(1800~1877),奥地利贵族,曾为莫扎特的作品汇编出最详尽的编年体目录。现在全世界几乎一致采用 K(代表克歇尔)或 K.V.(表示克歇尔编目录)中的作品编号来标识这些作品。——译注

条理分明的形式将维瓦尔迪的作品编列成序，让通过作品编号（或是字母与号码的结合）来检索其作品成为可能。诸多作品目录中最重要的是由平席尔（1948 年）、梵拿（Antonio Fanna，1955 年，1968 年补充增编）和雷奥姆（1974 年）汇编的三种。在已有的、并且无疑将继续有文章来讨论这些相互竞争的目录体系的优劣短长的同时，我们所必须加以考虑的最重要的衡量尺度是完全、准确和合理。如果完全性是惟一尺度的话，雷奥姆目录会略胜一筹，因为它是三种目录中惟一囊括了维瓦尔迪所有声乐和器乐作品的目录。与梵拿目录不同，雷奥姆目录还包括了不完整地保存下来的作品。由于近至 1973 年发现的作品也被收录在其中，因此雷奥姆目录亦是最新的一种[1]。得益于较晚问世的天然优势，雷奥姆目录还最大限度地避免了简单的错误。然而其最大的长处却在于编排组织的合理性，尤其是在上述诸难点方面。平席尔会以第一乐章通常的开始部分为基础来确定两个版本为同一作品，而雷奥姆却要探究整个作品，按

---

[1] 不幸的是，当这些新作品必须被加进目录之时，作品编号的主体系列 1 ~ 750 号已经完成并且已经被普遍应用了，于是新作品便像某种补遗一样，从 751 号开始编排。存疑的作品或不可靠的作品被冠以“Anh”字样(“附录”一词的缩写)。

照明晰表述了的原则来决定其同一性程度，是否能为使用一个或多于一个的编号提供依据。

因此，以“RV”为前缀的雷奥姆的《维瓦尔迪作品目录》中的作品编号将通用于本书。适当的时候将会用最初的作品编号和利科蒂合辑的卷数号(“OS”)来加以补充。

那么，进入音乐吧！

协 奏 曲

维瓦尔迪翻来覆去地写作同一首协奏曲，那些十分了解他音乐的人会毫不费力地看出这种经常反复改来变去那令人痛苦的荒谬。然而无可争议的是，他确实写出了数以百计的协奏曲。根据雷奥姆目录，简单的总数为五百零四首；假如把编号后面标上“a”以示区别的重要变体作品也包括进去的话，协奏曲的总数将增至五百二十三首；假如把遗失的和未完成的作品排除在外的话，总数会降至四百九十四首。如果我们按照总谱的编制（目前只考虑独奏乐器的数量而不是种类）再加以细分的话，其细目表如下：

独奏协奏曲	329首
双协奏曲	45首
器乐组协奏曲（有超过两个以上的独奏者）	34首
双乐团协奏曲	4首

为没有独奏者的弦乐团而作的协奏曲和古序曲	60首
室内协奏曲（没有乐团）	22首
总数	**494首**

对协奏曲这种音乐类型的前身和早期历史作一些回顾，并对为其找到一种音乐上的恰当形式之困难更加重视，以此开始对维瓦尔迪协奏曲的探讨，是非常有帮助的。

在一个乐章或一首作品中达到连贯一致程度的方法有很多，而这种连贯一致，我们通常视之为音乐上的统一性，而作曲家则总是将其视为他们的目标。有些时候，音乐上的统一性几乎表现为另外一些首要之务的副产品：在声乐的种种类型中，音乐上的形式常常取决于唱词的含意或韵律，并不要求其自身有什么惯例常规；在对位音乐中，诸如模仿之类的手法便足以将一个段落甚或整个乐章如此有力地连结为一体，以至于不需要另外使作品统一的方法；在任何具有相对小的旋律、节奏与和声语汇的音乐语言中，统一性始终依附在这种音乐语言的规范准则上，这便是使之保持统一的力量所在。由于这些原因，巴洛克时期之前的器乐曲（从属于声乐曲，为声乐曲起着辅助性的作用，绝大多数是复音对位

织体，并且风格上也性质相同），并不需要开展出如今当我们说到“形式”时所想到的那种以主题和调性的有序进行为基础的结构布局。

协奏曲的远祖，即十七世纪早期的奏鸣曲与声乐曲坎佐纳（canzona），类似文艺复兴的经文歌（motet）或歌曲（chanson），由短小的、相互形成对比的、缺少规律性的重新陈述或反复的若干段落组合而成。快速段落一般是对位的，慢速段落则代之以更多的主音音乐（homophonic）。随着这个世纪的消逝，各个段落倾向于变得更长，而段落的数量却减少了，直至变成今天所谓的独立的各乐章。由于原始的奏鸣曲或坎佐纳的模仿段落常常基于彼此相系联的动机（在极端的情况下，一个段落可能和另一个在对比的节拍中的段落没有差别），因此在诸乐章之间的“往复循环”（cyclic）的关系便常常在它们的后代那里被保存下来。在晚至维瓦尔迪的奏鸣曲、古序曲或协奏曲中，有时仍然可以发现这种把作品更牢固地编结在一起的“往复循环”的关系，仅仅将它视为一种祖先的残留遗迹，而不把它看做一种自觉的或本能的意图，将会是错误的。RV163那首协奏曲的三个乐章的开始部分，均是建立在降B音和F音的下行音列上，是这种主题间相互关

系极其显著的表现：

谱例 3

RV 163 (OS 9), incipits of the three movements

(a) Allegro

vn. 1

p *f*

(b) Andante

(c) Allegro

在专为节庆场合而作的、更为外向型的器乐作品的快板乐章中，那种主音音乐手法频繁替代对位音乐，给了作曲家们一项刻不容缓的任务——即寻找到像模仿性的对位手法那样有效地使作品具有统一性的手段。起先，合奏曲（Concertato，与协奏曲一样，源于意大利语中 Concertare 一词，意为“友好竞赛”）的写作技术能够满足这一目的。在音色世界中重现了应答轮唱在空间世界中所达到效果的合奏曲，是在乐器组合或声乐组合之间“挑起争端”的一种方式。从某种意义上讲，这是一

种保守的作曲技术，因为只有当各个乐器共享主题材料时（由这一组乐器抛向那一组乐器），它才起作用，它并不鼓励专门适合于每一件乐器的风格的形式（这恐怕并非坏事，因为诸如小提琴这类乐器的独奏乐曲，显示出在十七世纪上半叶那种几乎是过快的朝着惯用音乐语汇专门化的运动）。但是，作曲家们很快便意识到，"合奏"作为一种使作品保持统一的力量时，不如模仿性的对位那么有效（尤其是在现在常见的较长乐章里）。而且在那个世纪中期，在乐章结束前反复乐章开始部分的乐思（idea）成为寻常的手法。另外较少提及的一种解决方式，即仿照舞曲乐章的样式，将一个乐章置于二段体形式中。

从奏鸣曲开始的协奏曲演变中的第一步，是在十七世纪下半叶由一个从属于波隆那的圣佩德罗尼欧教堂的著名作曲家群体迈出的，他们之中的资深成员是卡札蒂（Maurizio Cazzati，1622～1677）。这些作曲家非常喜爱的一种音乐形式是为一支或多支小号与弦乐而作的奏鸣曲（有时叫做古序曲），这种乐曲常常在节庆场合的敬神仪式上起着一种序曲的作用。巴洛克时期的自然音小号（其最低基本音通常是低音谱表下方的C音或D音）具有非常有限的音列：头两个八度（在C调小号上为C－

g）中的音很少被用到；第三个八度（主要音区）中的音具有琶音的效果（c′－e′－g′）；第四个八度（高亮音区）是一个以自然音阶性质开始，继之以半音体系的音阶（c″－d″－e″－f″/升 f″－g″－升 g″－a″等等）。不知是由于发现自己在合奏曲的你来我往中，经常地回应小号的乐句，还是由于“小号风格”听起来对那些共鸣空弦与主要的小号音恰巧一致的乐器如此有感染力，反正弦乐组几乎是在无意中便重现了小号的特色，甚至在没有小号出场的时候也是如此❶。

这种“小号风格”的本质是什么？就旋律而言，这种“小号风格”坚定地赞同自然音阶主义——在舒适的音区内吹奏半音体系（chromaticism），对大多数小号演奏者来说都是不可能的。当炫技性的乐段继续由二度音程和三度音程的级进运动占统治地位时（“华彩”风格的炫技性乐段直到临近十七世纪结束时，还未成为乐团弦乐写法的普遍方式），乐段从主题上讲更具有可记忆性的开始部分引进了两种重要的新因素：分解和弦音型

---

❶ “小号风格”的强烈迹象仍然可以在维瓦尔迪及其同时代作曲家为弦乐写作的协奏曲和古序曲中找到，特别是那些 C 大调和 D 大调的协奏曲和古序曲。RV110 和 206 便是很好的例子。

和重复音列[1]。对于那些和声重点所在的和弦，小号能够鼎力相助：主调中的主和弦与属和弦，属调中的主和弦与下属和弦。转调的布局由于习惯常规而成为固定不变的——在大调中，先去拜访属调；接着是往一两个关系小调的旅行，在壮丽的结束之时再胜利返回主调。在快乐章中未见露面的一些音乐手法，诸如对位、半音体系和向关系更远的调的转调，可以在小号习惯于保持沉默的慢乐章中出现。

传统的那种为弦乐和数字低音而作的奏鸣曲与这种新型的奏鸣曲并肩前进，并且继续繁荣。在十七世纪即将结束时，出现了一种“厚重”的乐团配器的风尚；一把或两把中提琴被用来为乐团织体提供躯干，在那些有额外演奏者的地方，声部便被加重，以产生一种大管弦乐团的，而不是室内乐团的音响。乐团演奏一变成这种模式，巴洛克作曲家便以他们对明暗对比效果根深蒂固的喜爱，开始引进独奏乐段。一开始，这并未导致为独奏者准备单独的分谱：同种乐器和其他乐器组的同事们只不过被指示在标有“独奏”字样的乐段期间保持安

---

[1] 一个乐章中的一个“乐段”相当于散文段落中的一个句子，其最后的终止担负着完全结束的角色。

静，在看到“全奏”的提示时再加入演奏。为独奏小提琴演奏者或大提琴演奏者保留一定的乐段所产生的一个结果是：如果作曲家希望的话，这种独奏全奏的区别能够反映出演奏能力的不同水准。在1700年之前不久，为弦乐团写作的、炫耀技巧成分很强的奏鸣曲（无论需要独奏者与否），开始以“协奏曲”而知名，同一名词以前一直是被用于有乐团伴奏的宗教声乐作品的。在这种已经羽翼丰满的音乐形式中，“小号风格”的奏鸣曲在风格上的创新，与由科雷里（1653～1713）及其模仿者所确立的弦乐写法的“古典”风格归并合成。

科雷里本人写过一些最早期的、被描述为协奏曲的纯器乐作品，虽说这些作品在他生前没有一部得以出版，而在他死后出版之时，肯定又被熟悉《和谐的灵感》的意大利人看做是非常过时的了。把科雷里的《大协奏曲集》Op.6说成是有小号奏鸣曲和独奏小提琴奏鸣曲痕迹穿插其中的、扩展了的三重奏鸣曲显然是公平的；在这些协奏曲中，除了配器之外，超越陈旧形式之雷池的东西微乎其微，因而不能算是意大利协奏曲发展的主流。如果说协奏曲有个“亲生父亲”的话，恐怕——根据匡茨的提议——要算是在波隆那和安斯巴赫进行过音乐创作的托雷里（1658～1709）了。托雷里的

《协奏音乐曲集》Op.6（1698年）中，十二首作品中有三首包含着独奏乐段的作品，代表了早期面貌的真正的协奏曲。另一部重要的曲集是阿尔比诺尼的《古序曲与协奏曲集》Op.2（1700年），其中的六首协奏曲（与六首奏鸣曲相交替）有为乐团第一小提琴组准备额外的分谱，独奏者演奏普通的第一小提琴部分；由于这样一来第一小提琴可以为独奏者伴奏，因此比用提示从“全奏”中区分出“独奏”具有更大的灵活性。作为作曲家，阿尔比诺尼的特殊成就在于确立了一种对协奏曲非常适宜的，带有明显戏剧性且强有力的和弦风格。

托雷里和阿尔比诺尼开始着手更为系统化地解决乐章统一性的问题。在快板乐章中（这一时期通常是两个快板乐章，一前一后夹住一个慢板乐章），他们喜欢用的解决办法是在每个乐段的开头放置一个可以反复引用的“前导动机”（motto），并改变其调性以适应前后关系的来龙去脉。因为除了最后乐段以及有时的第一乐段之外，所有的乐段都倾向于“开放”状态：这就是说，这些乐段终止于与其开始时不同的调上，因而不能简单地加以重复，因为它们处于不同的音高上，并未使音乐超出惯用的调性界限，所以，重复比这开头“前导动机”更多的东西是相当困难的。

维瓦尔迪了不起的创新是：使其他每个乐段都“关闭”起来，即终止于其开始的调上，并将此定为一条法则。因此就有可能完完全全地重复起首的乐段，而不改变轮流进行的“开放”乐段所转换的任何有关的调（即使不总是称心如意的）。这便是“回归”（ritornello）原则的奥秘所在。作为这一步骤的一个结果，独奏者（他那在托雷里和阿尔比诺尼的早期协奏曲中相当拘谨的炫技段，几乎总是被挤在同一乐段结尾处的“前导动机”和终止乐句之间）得以在所有“开放”乐段（即今日所谓的插部）中自由发挥。

在维瓦尔迪的协奏曲中，在一个乐段的调性特点、总谱配器方式和主题衍生之间的密切联系，可以从下面的《最高音木笛（sopranino recorder）协奏曲》，RV 443（OS 105）末乐章的分析表中看到：有五种区别明显的主题因素（A ~ E）出现于其中的、最开始的“回归”乐段中的第一小提琴的旋律附于分析表之后：

小节号码	调性中心	总谱方式	主题衍生
$8\frac{1}{2}$	C	全奏	ABCDE
9	C→G	独奏	自由发挥
6	G	全奏	ABCE
13	G→e	独奏	自由发挥
3	e	全奏	DE
13	e→a	独奏	自由发挥
5	a	全奏	ABE
$12\frac{1}{2}$	(a)→C	独奏	自由发挥
$6\frac{1}{2}$	C	全奏	BCDE

谱例 4

RV 443 (OS 105), 3rd mvt, 1~9

Allegro molto

遵循着整体构想的大多数外乐章仅仅被勾勒出轮廓，尽管它们在细节上不可避免地常常背离整体构想。Op.3 和 Op.4 中的一些协奏曲（可能写于出版前许多年）便是勾勒出“回归”原则的大致轮廓，而不是清清楚楚地体现出来。由于回归的次数以及转调的选择和秩序没有确定，因此构思总是不如具有相对历史重要性的大多数音乐形式（如奏鸣曲式）那么标准化。四次或五次回归大概是最普遍的次数，转调则通常首先转向属调或关系大调，除此之外的一般性概括是很不可靠的。

维瓦尔迪的许多协奏曲乐章都是从我们已经描述过的，具有一个或一个以上的“关闭”性插部的那种模式开始的。这种模式有时作为一种前奏出现在乐章的一开始；恰当的曲例可以在同为 d 小调的协奏曲 RV 565（Op.3，第十一号）和协奏曲 RV 249（Op.4，第八号）的第一乐章中找到。更为常见的，是它们作为第一插部，或作为最后插部而被插入两个在主调上的回归乐段之间。当两个插部（第一插部和最后插部）开始于同一个调时，维瓦尔迪喜欢让它们从同一个乐思开始，这具有一种与声乐咏叹调中“从头再唱”（da capo）相似的效果，恐怕也是受其启发而产生的。相反的是，“开放”性的回归乐段也经常存在；它们在更为凝炼简洁的乐章

中（特别是在没有独奏者的协奏曲中）颇受欢迎，因为它们为更大的调性上的丰富多样提供了机会，而不必增加作品的长度。维瓦尔迪经常通过在回归乐段中部转入一个出人意料的调，来达到巨大的戏剧性效果。

回归原则也被运用在他的许多协奏曲慢乐章中，然而却常常以这样的方式出现：回归乐段被缩小了，以使其作用仅止于对独奏者演奏的短暂打断；或是作为围住整个乐章的框子而仅出现两次，但却经常被无情地剥夺其第二次出现的权利。

维瓦尔迪的协奏曲中所使用的其他曲式也必须简单地加以讨论。

二部曲式（Binary Form）被用于许多慢乐章和一些末乐章，尤其是那些轻巧类型的慢乐章和末乐章。两个重复部分在长度上大致相等的对称类型，和第二部分较长、通常要设法重述乐章开始的乐思以复归主调的不对称类型，二者在维瓦尔迪的作品中均有所体现。在十八世纪上半叶，二部曲式日益侵占其他曲式的地盘，为它的后裔——奏鸣曲式——在这一世纪下半叶取得优势地位铺路；维瓦尔迪的音乐显示了这一趋势。

一部曲式（Unitary Form）[1]通常用于短小类型的慢乐章，主要是通过运用不变的伴奏音型保持其音乐上的统一性。有些一部曲式的慢乐章则是在保持基础低音的范围内（要么像 Op.3 中那首广为人知的、有两把独奏小提琴的《a 小调协奏曲》RV 522 那样自由并有转调，要么像《小提琴协奏曲》RV 172 那样严谨并且调性单一），以保持音乐上的统一性。

变奏曲式（Variation Form），尽管《双簧管协奏曲》RV 447 的小步舞曲，成为维瓦尔迪之后一代作曲家常用的末乐章形式的出色范例，然而如果变奏曲式一词是指那些变奏段并非导入另一变奏段，而是每次都重新开始的乐章的话，那么这种形式在维瓦尔迪的协奏曲中很少有。夏康（chaconne）式的、庄严的 3/4 拍的连续性变奏曲，无论是作为第二乐章还是第三乐章，都更为常见些。

赋格（Fugue）出现在维瓦尔迪音乐中的次数，远超过那些把他看做“摒弃对位”始作俑者的批评家们所

[1] 或称通篇创作（Through-composed）曲式。指一首乐曲是“完全写出的”、“自始至终地写出的”，以相对于某些乐曲是插段式的或一段一段的。——译注

说的，让我们信以为真的次数。在独奏协奏曲中，回归乐段常常由托雷里风格的赋格段构成，或常常以这种赋格段为开始；协奏曲 RV 210 的末乐章便是极好的例子。即使由于赋格技术被排在次于回归原则的地位上，因而上述这些不能被算做真正的赋格的话，那么在协奏曲的“合奏部分”中也有大量“纯正的”例子，千万别忘了 RV 565（Op.3，第十一号）那个熟悉的乐章——已出版的作品中的一部对位音乐力作，它为早期那些试图保卫维瓦尔迪的人们提供了有力凭证，以反驳“其音乐是浅薄的主音音乐”的指控。维瓦尔迪根本不在乎对位教科书上那些更为深奥的手法，诸如主题的增值、减值和反向倒置，但是他对有效的运用提前进入（即重叠模仿）和持续音等非纵向的对位手法很在意。

伴奏在独奏段落的过程中应该被减弱，以使独奏者能够更酣畅淋漓而清晰地展示，并且也给他一个尽情精湛演奏的机会，而不必担心与其他演奏者相冲突，这在第一批协奏曲作曲家之中是一种共识。达到这一目的方式之一，是阿尔比诺尼所喜爱的，保留音乐织体横向的“线条（strands）”（横向的线条意即所有声部），而减少纵向线条的数量，使和弦疏空，留出空间。另一种为托雷里、维瓦尔迪及其追随者所喜爱的方式，则是减少横

向线条。从最根本上来说，这种方式导致了单线条伴奏。这一单线条经常总是交付给数字低音（basso continuo）；这是一个通常被标在低音谱表上，由一件或多件旋律乐器（大提琴、巴松管等等），和一件或多件和声乐器（大键琴、管风琴和大鲁特琴等等）演奏；后者，即和声乐器提供了填充织体、使织体丰满的即兴式和弦的上层建筑，并使伴奏乐器组音响丰满。低音音符上方或下方的数字在手稿上很少出现或者干脆不存在，但却在大多数出版的版本上被大量提供出来，以作为一种依照惯例的速记符号去引导伴奏者选择和弦，并由此而被称为“数字低音”。数字低音，除了在音乐上的优越之处以外，还具有实际上的长处：可以快速地标出，并且使独奏声部的排练变得容易（就维瓦尔迪的具体情况而言，数字低音还有一个尚可置疑的长处，那就是使他能够从奏鸣曲中把音乐素材完整地搬到协奏曲中去！）。

然而，单线条伴奏也能够以另外几种方式展现出来。它可以被交付给以适当的八度演奏的所有乐团的弦乐器（或称为“齐奏”伴奏，但极易产生误解），或者可以被交付给可能在中提琴烘托之下的一组或两组小提琴。如此“低音部”（经常暂时性地高于独奏声部！）引

起了 C. P. E. 巴赫的哀叹，他显然不能忍受这种自相矛盾的状态，即从和声上清清楚楚地起着低声部功能的一个线条，在听觉上却是一个高声部！有时，维瓦尔迪也会通过把本质上属于单一线条的伴奏轮流分配给不同的乐器，而超前运用现代的“点画法”（pointillistic）❶风格的配器法，见谱例 5：

谱例 5

RV 237 (OS 325), 2nd mvt, 1—4

[Adagio]

Solo vn.

vns. 1—2

va.

bass

---

❶ 点画法，法国印象派画家以彩点绘画的一种方法。——译注

其他一些典型的伴奏由两条或三条线构成，低音乐器和数字低音被丢弃不用了。小提琴和中提琴在中音区轻轻搏动的四分音符或八分音符和弦，可以提供一个有分寸的、节奏稳定的背景。另外一种极有效果的手法，是将独奏者环绕在具有伴奏的宣叙调风格的、配以丰富的和声与徐缓的和弦移动的“光环”（halo）之中，就像他在 RV 356（Op.3，第六号）的慢乐章中所做的那样。当更加精心的或更加全面细致地配写的伴奏出现时，它们几乎总是具有独立主题上的意义，不再被视为单纯的背景；当维瓦尔迪把使人联想起回归乐段的乐段引入一个插部时，情形便是如此。在双协奏曲、乐器组协奏曲和室内协奏曲中，伴奏者来自独奏者之列是十分常见的。正如我们在 Op.3，第八号作品末乐章中的第二个和最后一个插部中所看到的那样，一段表面上是伴奏的、具有华彩风格的段落，同时又是炫技性的乐段，这是经常出现的情形。被移到键盘乐器上并被安置在较低音区，这种音型便成为古典时期的“阿尔伯蒂低音”（Alberti Bass）。

不应该不提到这一点便丢开对维瓦尔迪伴奏写作的讨论，即他不仅愿意探索和尝试伴奏上的布局设计和连接，而且乐于试验伴奏的准确音色。为了这一目的，他

常常运用以前除了歌剧之外便很少见到的拨奏和弱音效果❶。

独奏协奏曲

维瓦尔迪的协奏曲中有四分之三是写给一件独奏乐器的，即一件弦乐器及（只有很少的例外）数字低音❷。在现存三百二十九首独奏协奏曲中，有二百二十首是写给小提琴的。这种乐器所占的优势地位在已出版的曲集中甚至更显得突出，正如下面的一览表所显示的那样：

作品编号	年代	小提琴协奏曲数目	该作品编号中其他类协奏曲
3	1711 年	4 首	*3 首有四把独奏小提琴和一把独奏大提琴的协奏曲（第一、七、十号） *1 首有四把独奏小提琴的协奏曲（第四号） *2 首有两把独奏小提琴和一

❶ “Tutti gl'istromenti sordini”（所有乐器加弱音器），是一个有时仍使用于整个乐章或甚至是整部作品的指示术语，就像在《圣诞协奏曲》RV 270 中所见到的那样，这首协奏曲还以“安静”（Il riposo）而知名。

❷ 数字低音并不是指演奏某一件或某一组乐器，而是指在任何一种或一组和声乐器上演奏低音部。——译注

			把独奏大提琴的协奏曲（第二、十一号） *2首有两把独奏小提琴的协奏曲（第五、八号）
4	约1714年	12首	*5首有时有第二独奏小提琴的协奏曲（第一、四、七、九、十一号）
6	约1717年	6首	
7	约1717年	10首	*2首有独奏双簧管的协奏曲（第一、七号）
8	1725年	12首	*2首可以双簧管替代的协奏曲（第九、十二号）
9	1727年	11首	*1首有两把独奏小提琴的协奏曲（第九号）
10	约1728年	无	*所有6首作品均为独奏长笛协奏曲
11	1729年	5首	*1首有独奏双簧管的协奏曲（第六号）❶
12	1729年	5首	*1首没有独奏者的协奏曲（第三号）

单独出版或在一些选集中出版的另外十一首小提琴协奏曲、一首双簧管协奏曲以及一首双小提琴协奏曲，恐怕并没有得到维瓦尔迪的认可。

❶ 这首协奏曲（RV 460）很可能以前是作为小提琴协奏曲（RV 334）而在Op.9中出版的一首早期作品的原始版本。

伴奏的弦乐在手稿和出版的协奏曲中，同样被配置成由两把小提琴（频繁地齐奏，以产生一种更为厚重的效果）、中提琴和大提琴组成的“乐团四重奏”（orchestral quartet）。在出版的作品集中，维瓦尔迪及其同时代人喜欢让大提琴声部具有“半协奏曲性质”（semi-concertante）：它有时与数字低音分道扬镳，在不同的（通常是更高的）八度演奏，或者以嬉戏幽默的音型将简单的数字低音线条加以发挥，使之精致复杂化。然而这种奢华铺张的手法在停留于手稿状态的协奏曲中十分少见。Op.3 的五首协奏曲（其中包括一首独奏协奏曲 RV 310）均有分离出来的中提琴声部，这便需要罗格印刷两样中提琴分谱。这是一种陈旧的痕迹（在阿尔比诺尼的 Op.2 和 Op.5 也可以找到），在维瓦尔迪其余的作品中便看不到了。近来有一种观点认为，它与应答轮唱（antiphonal）的表演有某些关系，这实在是风马牛不相及。

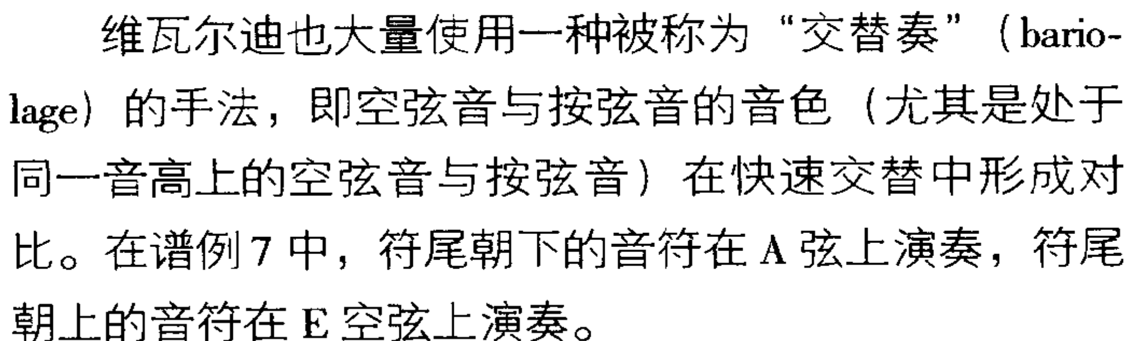
维瓦尔迪独奏小提琴声部写作的特点（成就不那么引人注目的乐团小提琴声部写作的特点也是如此）是非常与众不同的。在维瓦尔迪早期的协奏曲中，光彩夺目的炫技段落是快乐章的特点，而抒情性则是慢乐章的特点；然而这两种风格在相当大的程度上的穿插渗透，表

现在他更为成熟的作品中。他对高把位的偏爱简直令人难以置信：甚至有时会出现c‴音（小提琴上的第九把位）。有一首协奏曲，被称为“高八度协奏曲”(L'ottavina，RV 763)，这个别名便是来自这样一个事实：即独奏者必须比实际记谱提高一个八度来演奏所有标着“独奏”的段落（即插部）！以大量应用模进为特点的练习曲式的乐句是极其常见的。不可否认，维瓦尔迪有时被这种模进乐句在技术上的吸引力，或者说得刻薄一点，由于在谱纸上写作这种乐句是如此容易和顺手而误入了歧路，以至于他冒着听众失去兴趣的危险，过分地拉长模进乐句。在慢乐章中，这种状况尚有可能通过加进一些即兴的装饰来加以补救，但是在快乐章中，就连最煞费苦心的发音和力度上的变化也往往无济于事。大多数和维瓦尔迪同时代的意大利人都容易犯同样的错误；他们若非不审慎、就是不具备才能来运用我们在巴赫那里所看到的，那种通过释义诠解而将和声的模进乔装打扮起来的手法。

维瓦尔迪许多炫技段落的写作是试图从小提琴的空弦中榨取最大的好处。一位现代的弦乐演奏者不大使用空弦，因为使用揉弦技巧时，按弦演奏在声音上与空弦形成极大的反差，而他那通常不使用揉弦技巧的十八世

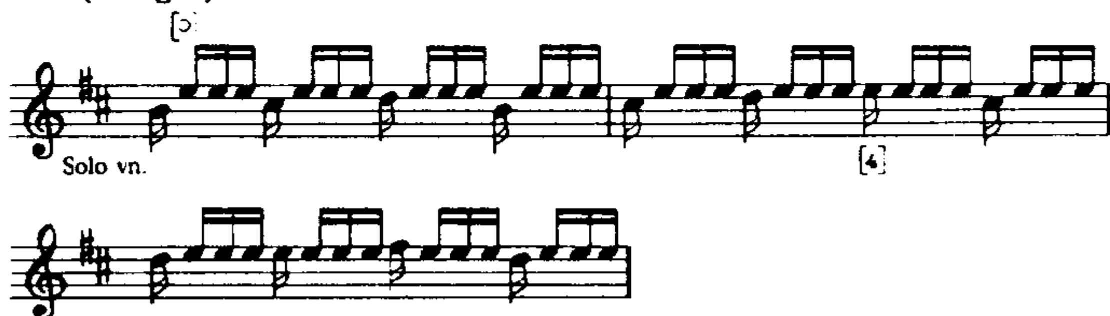
纪祖先，却会对空弦可以使他的手指腾出来，以便在指板的其他位置演奏，以及可以在毗邻的弦上用按弦来演奏任何宽距离音程这一事实深表欢迎。这一事实解释了为什么C大调、D大调和降B大调在小提琴协奏曲中占有数量上的优势。空弦便于演奏快速的分解和弦，而双音按弦或多音按弦在维瓦尔迪的音乐中，更经常被用于产生一种击打的效果，而不是用于制造模拟超过一件乐器以上的效果。事实上，维瓦尔迪在五部作品中（RV 243、343、348、391和583），通过重新起用那种已遭废弃的“反常调弦”（scordatura）技术而将闲置的空弦拉进演奏中；所谓“反常调弦”又可称“差错调弦”（mistuning），即独奏乐器上的一根或一根以上的弦被调至非常规的音高上。为了要解释谱例6（a）的记谱，首先需要知道弦是被调成b－d′－a′－d″的。当演奏者按照他的乐器仿佛是正常调弦那样演奏这一部分时（请注意强劲的第一下击弓中的两根空弦，和结束了这一乐句的、有力强调的空弦音），便产生了谱例6（b）的音响效果：

谱例 6



维瓦尔迪也大量使用一种被称为“交替奏”（bariolage）的手法，即空弦音与按弦音的音色（尤其是处于同一音高上的空弦音与按弦音）在快速交替中形成对比。在谱例7中，符尾朝下的音符在A弦上演奏，符尾朝上的音符在E空弦上演奏。

谱例 7



部分是因为他有时把装饰音“写出来”，有时则让独奏者即兴发挥（如在谱例9中那样），因此维瓦尔迪的抒情性写作，在记谱上呈现出极大的多样性。他在一个乐章之内不一定保持始终如一，有些部分可能充满了装饰，而另一些部分则相当素净简单，甚至连终止颤音的记号都没有。他的旋律倾向于弯曲成一个长而宽的弓形线条，其中具有一种“渴慕追求”的性格的音程（增音程、减音程和复合音程）是非常显著的；这些音程有助于造成和保持紧张度。

对于他那个时代来说，维瓦尔迪肯定对节奏、力度和弦乐弓法及按弦异乎寻常地敏感；总而言之，他为了向演奏者尽可能确切地解释他的意图而费尽了苦心。德国的维瓦尔迪专家科尼德尔（Walter Kolneder）仅就“快板”一项，就列出从“渐快的快板”到“尽可能快的快板”等十八种节奏变化，和从“极弱”到“极强”的十三种力度渐变的等级。当几个渐渐更强更响或更弱更轻的力度等级被接连标示出来的时候，维瓦尔迪是否有时并不想要求一种（预示着那项被认为是属于那个世纪中叶曼海姆乐派创新的）渐强渐弱的效果，对此感到好奇是合情合理的。根据布劳塞斯1739年在威尼斯的记述，突然地和渐渐地转变力度在当时都很流行。

在弓法方面，维瓦尔迪的想像力和十足的技术眼光，不仅在同时代人当中，就是在下一代演奏高手之中也是无与伦比的。有时，他要求弦乐演奏者以长弓拉出平稳流畅的声音；有时，演奏者必须在弦上制造出一串短促的“点刺”。一弓可以奏出一个或许多个音符，可以是断奏也可以是连奏，变化无穷。在同时代人的音乐中，运弓方向的变换（当时运弓的连接比今日的弓法连接要清晰明确得多）几乎总是随着韵律重音而变化；然而维瓦尔迪却喜欢让运弓的变换切入韵律重音之间，造成切分的效果：

谱例 8

RV 763 *(L'ottavina)*, 3rd mvt, 80－85

(Allegro)

Solo vn.

有几首维瓦尔迪的小提琴协奏曲在一个或一个以上的乐章中出现了华彩乐段。匡茨说，这种在乐章中包含一段华彩的做法兴起于 1710～1716 年间，“幻想怪人”

乌芬巴赫在1715年所聆听的维瓦尔迪的演奏，大概是一个早期的华彩乐段的例子。一般而言，由独奏者即兴演奏的华彩乐段并不写出来，其位置就在以延长记号（𝄐）或一句诸如“qui si ferma a piacimento”（如果愿意请在此停止——意即假如有华彩乐段的话）的提示来指明的乐章结束之前。在目前存世的手稿中，大约有十个写下来的华彩乐段被保存下来；德累斯顿手稿中的某些华彩乐段可能是皮森代尔谱写的，然而其余的那些却是维瓦尔迪本人所作。像普通的独奏插部一样（但是和更晚些时候的华彩乐段不同），它们并不一定与主要主题的材料有什么关联；事实上，除了没有伴奏和有时包含拍子的改变这两点之外，它们多少会逾越一般在最后插部中所能发现的那些特点。许多最后插部没有什么意义，以持续低音上的延长琶音而终止于华彩乐段之前，后面经常带着一个简短的、痛苦沉重的经过句（其中，半音变化或变换把位转入平行调是很常见的），将音乐引回到最后回归乐段上去。

在维瓦尔迪其他的独奏协奏曲中，最重要的是二十七首巴松管协奏曲和二十七首大提琴协奏曲❶。无论从

---

❶ 所有这些协奏曲均以在六十九页上解释过的方式“修订”过。

比喻象征的意义上，还是从字词的表面含义上讲，这些协奏曲恐怕堪称维瓦尔迪“最深刻”的协奏曲，它们具有一种忧郁症患者的滔滔不绝，而这似乎给了只在他音乐的其他地方才暗示过的“悲观人生观”一个宣泄口。不足为奇的，这些协奏曲大都有相对来说十分丰富的、在高音弦乐声部有独立的动机重要性的伴奏。这是一种与巴洛克时期为音调深沉的人声所作的咏叹调相类似的特征；它对独奏声部和数字低音线条（专门出现在华彩乐段）频繁地合并为一做出了弥补，并给织体空间。透过对异常夸张的大幅度跳动的运用，维瓦尔迪经常成功地给人一种高音乐器与低音乐器之间对话应答的感觉，这是他为巴松管和大提琴写作的一个特点。

有些大提琴协奏曲无疑是为皮埃塔寄宿学校的女学生们，或是她们的大提琴教师万蒂尼和阿里普兰蒂（Bernardo Aliprandi）而写的，而其余的则是应外界的委托而写的。为巴松管而写的协奏曲（一种对独奏乐器极端少见的选择）肯定出路更为有限。维瓦尔迪亲笔抄写的那首协奏曲（RV 502）题有如下字句（后来又涂掉了）：“为吉奥塞皮诺·毕安卡尔蒂而作”（per Gioseppino Biancardi）；有一位吉尤塞普·毕安卡尔蒂（Giuseppe Biancardi）生于 1700 年左右，是威尼斯乐器演

奏者同业协会的成员。然而毕安卡尔蒂并非惟一的接受人，因为另一首亲笔手抄的协奏曲（RV 496）的总谱上写着维瓦尔迪的波西米亚保护人莫尔金伯爵的名字。

余下的独奏协奏曲中，大多数是写给其他一些木管乐器的：十九首双簧管协奏曲、十三首长笛协奏曲、两首中音木笛协奏曲和三首最高音木笛协奏曲。双簧管协奏曲开始流行于 1710 年前后。阿尔比诺尼在其 Op.7（1715 年）中印行了四首双簧管协奏曲（还有同样数量的为两支双簧管而作的协奏曲），而包括在维瓦尔迪从 Op.7（1717 年左右）以后出版的作品之中为数不多的双簧管协奏曲，显然追随的也是同一潮流。其中有一首双簧管协奏曲（RV 455）上题写着“为萨克森而作”（Per Sassonia）。非常有趣的是，有四首双簧管协奏曲是通过谱写新的独奏部分这一简单便利的手段，由巴松管协奏曲改编而成的。长笛协奏曲大概写于 1728 年之后，那时西伯尔（Ignazio Siber）正在皮埃塔寄宿学校教授古长笛这一新鲜玩意儿。意味深长的是，组成 Op.10（1728 年左右）的六首作品中，有四首存在于更早的版本中，其中两首是专门为直吹笛（flauto，直吹笛一词与古长笛相对）而不是为长笛（flute）而作的。根据很

少使用的 d′音、升 d′音和 e′音（在长笛上可以吹奏出，但在中音木笛上不行）来判断，我们曾认为仅仅是长笛协奏曲的几首作品，在如今已遗失的版本中[1] 最初极有可能是木笛协奏曲。

维瓦尔迪以其小提琴音乐为蓝本，形成其木管乐器的音乐语汇和风格，其深度与广度和阿尔比诺尼那种类似声乐的双簧管处理手法形成显著的对比。不过，维瓦尔迪不那么内行，他既不为木管乐器演奏者的特殊需要（比如换气的机会）留有余地，也不取消那些他那个时代木管乐器尚无法奏出，或是在音色上令人不满意的音。他的炫技段落常常源于小提琴音乐或在风格上处于中立状态，而他更为持续性的旋律写作通常很适合于每种木管乐器的传统特性。

此外，有七首写给“柔音中提琴”的独奏协奏曲，和一首写给曼陀林的独奏协奏曲。柔音中提琴协奏曲，除了注重抒情性的表达和对这种六弦的乐器可以降至与中提琴最低弦相一致的音域这一能力有时加以利用之外，与小提琴协奏曲中不那么光彩夺目的作品并无很大

---

[1] 利科蒂集成版一直对在古版本和手稿中名为直吹笛（Flauto）的那种乐器误加认定，将其与现代的长笛等而同之。

的差别。大概这八首协奏曲是为了炫耀皮埃塔寄宿学校大名鼎鼎的安娜·玛丽亚的多才多艺而写作的，依据当时的文献记载，她能够演奏柔音中提琴和曼陀林这两种乐器，此外还能演奏小提琴、大提琴、鲁特琴、塞欧巴琴（theorbo）[1]和大键琴。

尽管维瓦尔迪的许多乐团作品，尤其是独奏协奏曲，被冠以某种不仅仅是“协奏曲”或者“古序曲”那样的标题，然而它们之中只有极少数作品属于标题音乐。我们立即便可以将那些提到诸如皮森代尔和莫尔金伯爵之类的演奏者和保护人姓名的、或者是作品演奏场合（一般都是教堂仪式）的作品剔除在外。另外一些标题仅仅是暗示着演奏技术上的特征（例如“高八度协奏曲”），或者更为常见的是将作品与某种情调联系起来：RV 95（“牧羊女”〔La pastorella〕）和 RV 151（“乡间协奏曲”〔Concerto alla rustica〕）在音调上是与曲名相谐和的田园情韵，而 RV 271（“恋人”〔L’amoroso〕）和 RV 180（“欢乐”〔Il piacere〕）则洋溢着恰如其分的光辉。有一些作品相当接近真正的标题音乐，在这些作品中，自然音响以高度风格化的曲式，

---

[1] 一种大型鲁特琴。——译注

再现出来，其中最著名的是协奏曲“金翅雀”（Il gardellino），RV 90是这部作品起初的室内协奏曲版本，RV 428则是这部作品作为第三首长笛协奏曲而出现在Op.10中。另有七部作品，维瓦尔迪在其中试图描绘景色的推移转换：四首《季节》协奏曲❶、两首标题为《夜》（La notte）的协奏曲（其中一首有两个版本），和在三个单独的版本中得以保存下来的协奏曲《海上风暴》（La tempesta di mare）。

在维瓦尔迪的时代，标题音乐还是新奇事物，因为它的起源远在过去的中世纪。但是维瓦尔迪的标题协奏曲却属于最早的、具有田园音乐内涵，这样一种为海顿的交响三部曲《早晨》（Le matin）、《中午》（Lemidi）、《黄昏》（Le soir）和贝多芬的《田园（Pastoral）交响曲》铺路的前浪漫主义特征的器乐作品之列。这些标题协奏曲的影响一直扩展到神剧上——从泰勒曼的《白昼时光》（Die Tageszeiten）到海顿的《四季》（Die Jahreszeiten）。值得注意的是，人类的活动（是大多数早期标题音乐的主题）在维瓦尔迪所有的标题音乐中处在次于大自然力量的地位上，唯有一个可争议的例外《秋

---

❶ 即人们熟知的《四季》。——译注

天》（L'autunno）——表现了十八世纪典型的，在从前的上帝中心论和后来的人本中心论之间踌躇不决的世界观。

维瓦尔迪单纯而又自然地解决了标题音乐（其性质是不可重复的）与正统的音乐形式（重复的原则在其中是至关重要的基础）之间协调适应的问题。在一首标题协奏曲的首尾乐章中，重复出现的部分（即回归乐段）代表着所选定主题的不变方面，例如在《春天》（La primavera）第一乐章中春天的复归，或者是在《秋天》末乐章中猎人们追赶猎物的欢乐。独奏插部则叙述经过性的事件。于是在《春天》这一协奏曲的第一乐章中，下列事件被逐一描绘：

（1）鸟儿在欢快地歌唱（两个部分的乐团小提琴在此处被减至每一部分只有一个演奏者，三件独奏乐器与完全以 *E* 大调和弦音为基础的黎明的合唱交织在一起）。
（2）小溪在微风轻拂下潺潺流淌。
（3）雷电大作。
（4）暴风雨过去了，三只鸟儿又歌唱起来（开始还有点儿胆怯）。

(5) 最后的插部（*70～75*小节）没有解说，但却令人联想起一只小鸟的叽叽喳喳。

在快乐章中，形成对比的音乐形象一个一个地出现，而在更为洗练的慢乐章中，则倾向于在一个音乐形象上再添加另一个音乐形象，以产生由多种因素构成的生动场景。在这种情况下，维瓦尔迪从他作为一位配器行家的技巧那里受益良多。例如在同一首《春天》的四十小节的慢板乐章中，各种乐器从未背离过在第一乐章形成的模式，即独奏小提琴勾勒出一位沉睡梦乡的牧羊人，乐团小提琴是原野上树叶的沙沙声，而中提琴则是牧羊人那只忠狗的吠叫（按照作曲家的指示，必须演奏得非常响亮和粗野）。

谱例 9

RV 269 (*La primavera*, Op. 8 no. 1), 2nd mvt, 1—5

Largo e pianissimo sempre

Il capraro che dorme

Solo vn.

vns.

va.

Il cane che grida. Si deve suonare sempre molto forte e strappato

其他协奏曲

鉴于维瓦尔迪的独奏协奏曲中包含了能够在他的其他协奏曲中找到的绝大多数要素，因此对后者的讨论可以较为简短一些。

双协奏曲中包括为两件相同的乐器而写的协奏曲（共三十四首），和为两件不同的乐器而写的协奏曲（十一首）。前一种类型中的大多数作品都是为两把小提琴而写的协奏曲（二十五首），但也有为两把大提琴、两把曼陀林、两把长笛、两把双簧管、两把小号和两把法国号而写的协奏曲。两件独奏乐器之间的关系是各式各样的；维瓦尔迪有时把它们处理成类似在科列里式的小协奏曲中那种不可分割的单元，简便易行地让它们配成三度或六度，或者让它们演奏紧密的模仿。再者，在独奏插部中，两件乐器则进行一场对话而少听到它们同时演奏，除非当这一件乐器为那一件乐器伴奏的时候。头一种类型的关系在两件相同的木管乐器的双协奏曲中较为常见，第二种类型的关系则在为其余的两件相同的乐器而写的双协奏曲中颇为普遍。在为两件不同乐器而写的双协奏曲中，有下列组合形式：小提琴与管风琴

(RV 541、542、766、767)；小提琴与双簧管（RV 543、548)；小提琴与大提琴（RV 544、547)；柔音中提琴与鲁特琴（RV 540)；双簧管与巴松管（RV 545)；以及小提琴与英国大提琴（RV 546)。或许令人遗憾的是，在前四部作品中为小提琴声部加上些简单低音的管风琴声部几乎无法与小提琴声部相区别：维瓦尔迪对管风琴这件乐器的音质比它在技术上的潜在能力更感兴趣。

除了五首写给四把小提琴的协奏曲和一首写给三把小提琴的协奏曲之外，器乐组协奏曲全部是写给一个"不同种类乐器的独奏者组"；其乐器，除了小提琴之外，通常都是成双成对的。一些有时需要的、更具异国情调的乐器是竖笛（这是这种乐器在乐团中最早的登场亮相之一)、萨尔摩（Salmoè，大概就是沙鲁摩管〔chalumeaux，竖笛的前身〕)、猎号（tromboni da caccia，一种狩猎时使用的号角?)、塞欧巴琴和曼陀林。在一些配器规模宏大的器乐组协奏曲中，我们已经抵达了现代乐团的界域，各种乐器在其中已不再被分配给固定的、有限的功能（例如重叠其他乐器)，而是根据场合或者作曲家灵感的要求去改变它们的角色。维瓦尔迪证实他自己就像拉莫或者泰勒曼那样遵从重叠手法（dou-

bling)，常常让在音色上形成对比的若干线条间隔一个或两个八度的距离；在有十四个独立的乐器声部的大型协奏曲 RV 558 的第一乐章中出现过许多采用重叠手法的例子。一大批数量的器乐组协奏曲的主调是 C 大调和 F 大调，显示出维瓦尔迪所优先考虑的并非弦乐声部的绚烂光彩，而是木管乐器的发音，这一点值得注意。有三首器乐协奏曲（RV 556、559、560）都有一个徐缓的前奏，这是一种与庄严的教会仪式有关的特征，并且都需要两支竖笛，这意味着在皮埃塔寄宿学校附设的教堂内，竖笛被用做小号的替代乐器。

四首要求双乐团的协奏曲（三首有独奏小提琴，一首则有另外的独奏乐器）也以宗教仪式为目的。其中的两首（RV 581、582）很明确地是"为了至圣贞女玛丽亚"（per la santissima assontione di Maria Vergine）。必须承认，从威尼斯多声部赞美诗合唱的伟大传统上来看，维瓦尔迪的应答轮唱式的效果显得相缺乏魄力和进取心。第二支乐团常常仅被用做第一支乐团的回声或是在高潮时为其重叠助威。

维瓦尔迪留下了大约六十首为分成四个声部的弦乐

团外加数字低音而作的协奏曲和古序曲[1]。几乎所有的古序曲，数量大致在十六首左右，都是以歌剧序曲的风格写成的；实际上，尽管其中少数作品可能从一开始就打算作为“音乐会”古序曲来使用，但是恐怕大多数作品依然是为了当做戏剧作品使用而写的。维瓦尔迪这些歌剧性质的古序曲对于它们的时代和地点来说都是十分典型的：第一乐章总是辉煌灿烂的，具有开放型的织体（有时有点刺耳的弹奏），一般都建立在一系列显著突出、占支配地位的“开放”乐段上，这些乐段普遍都有一个起首的“前导动机”和一定数量的、以一种属性不那么确定的方式出现的辅助性主题材料；第二乐章，通篇创作或二部曲式，要不是走向末乐章的短暂的连接环节，就是（如果加以延伸的话）第一小提琴装饰华丽的吟唱（通常由第二小提琴予以重叠）；最后是一个简单的二部曲式的末乐章，通常带有强烈的舞曲意味。然而维瓦尔迪的古序曲中有两首却是完全不同的类型：即教堂古序曲（Sinfonia da Chiesa），这是一种更完全地编为
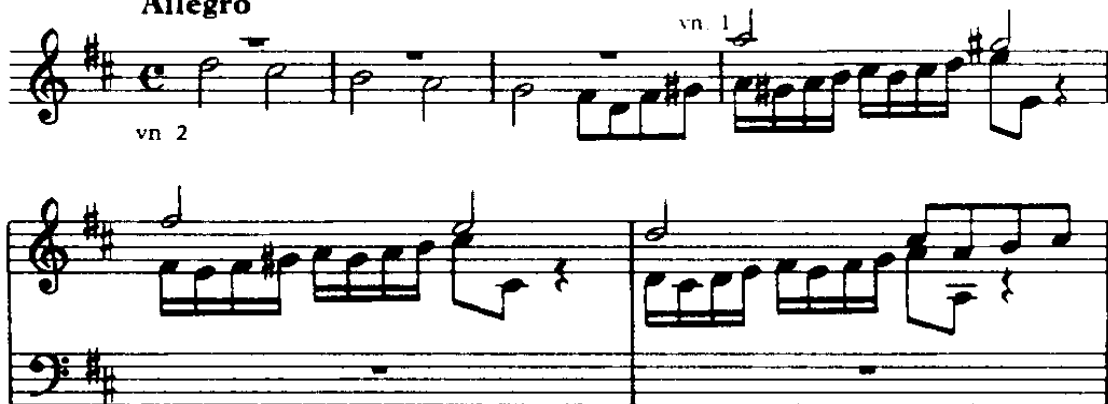
---

[1] 未将若干部以舞台作品总谱的形式保存下来的古序曲算在内。

总谱的教堂奏鸣曲❶。在此，对位和赋格（在快乐章里）高踞统治地位。

协奏曲中，有三首被维瓦尔迪称之为“弦乐团协奏曲”，均不同程度地混合了来自两种类型的古序曲的种种因素。有时戏剧类型的影响是最主要的，有时则由教堂礼拜类型占上风，但更为经常地是两种风格和睦共存，并因此产生了一个由风格趣味与技巧联姻而在维瓦尔迪的音乐中无与伦比、至高无上的作品主体。RV 124 的赋格末乐章令人赏心悦耳地展示了风格趣味与技巧这两种素质：

谱例 10



---

❶ RV 130 事实上被称之为《耶稣陵墓奏鸣曲》（Suonata al S. Sepolcro），和极其相似的《耶稣陵墓古序曲》RV 169 一样，只有两个乐章。

vc. & bc.

6 7 6 7 6

va.

7 6 6 6 ♯

7 7

4
2 6

十二首特别优秀的弦乐团协奏曲以手稿的形式保存在巴黎。看来维瓦尔迪把这些作品提供给了一位法国保护人（或顾客），因为其中的两首作品（RV 144 和 RV 133）同样没有包括在都灵手稿中——故很可能是为了放到这一组作品中（指十二首弦乐团协奏曲——译注）而专门写作的——包含着一些典型的“法兰西”特征：丰富的附点节奏以及在 RV 114 中用宏丽的“夏康舞曲”作为末乐章。

维瓦尔迪二十二首尚存的室内协奏曲是为三件至六件乐器外加数字低音而作的。木管乐器居显著地位：有几首室内协奏曲完全是为木管乐器配写的，只有一首（RV 93/OS 62，为鲁特琴与两把小提琴而作）没有木管声部，除了在最初手稿中提示利用某些替代乐器之外（例如以长笛替代小提琴）。需要巴松管的室内协奏曲有十六首，需要长笛和双簧管的各有十二首，需要木笛的有九首。

在德国或法国，室内协奏曲这样的作品无疑会被称之为“奏鸣曲”或者（按照乐器的数目）“三重奏”、“四重奏”等等，因为在意大利以外的地方，“媒界物”（medium）可以决定作品的名称。然而在意大利，主要的标准是音乐的“风格”。维瓦尔迪宁愿根据这些作品

在曲式和性质上的特点，而将它们与他的乐团协奏曲（而不是风格上极其不同的奏鸣曲）归为一类，鉴于同时代的意大利人并未创作类似的室内协奏曲，因此维瓦尔迪势必应该被算做协奏曲向非乐团式的媒介物转移的一位先驱。由于这些室内协奏曲中没有一首付诸印行，因此确定它们的时期殊为困难。然而可以推测，维瓦尔迪至迟在十八世纪二十年代已经开始创作这些室内协奏曲，此外有木笛的室内协奏曲在日期上早于采用长笛的。

在非乐团式的情况下实现协奏曲的回归形式的途径相当多样化。在极端的例子中（比如 RV 107，为长笛、双簧管、小提琴和巴松管而作），总谱编配的方式成为一种独立的变化体，于是回归乐段与插部的区别便只能靠主题上和音调上的手段来确立。在另一个极端的例子中，逢到插部时，一种乐器被单独挑出来，在低音的伴奏下演奏，而其余乐器则仅限于演奏回归乐段：这种乔装改扮的独奏协奏曲的极好范例是 RV 106，长笛在这首作品中是最受宠爱的乐器。维瓦尔迪大多数的室内协奏曲都遵循着一条与巴赫的室内协奏曲——《勃兰登堡协奏曲》相类似的中间道路：乐器组全体演奏回归乐段，而个别乐器（或是一组乐器）则在插部中轮流出

现。

维瓦尔迪的室内协奏曲由于其形成对比的音色和器乐语汇的精致组合而值得注意。整首 RV 107——尤其是那基于科雷里、库普兰和巴赫(《戈尔德堡变奏曲》的头八小节）以及维瓦尔迪其他作品中也可以找到的、极其流行的小调式的基础低音之上的夏康舞曲式的末乐章——显示出此时将这一乐器，而彼时又将另一乐器推到突出位置上的那种至为精通的处理手法。有时这种乐器的变换如此迅速，造成了一种在泰勒曼和十八世纪中期的德国作曲家，以及后来（以不那么矫揉造作的方式）的维也纳古典乐派中也经常看得到的碎片散点效果。这些室内协奏曲对演奏的要求也许是简单的，但在音乐的实质上却并非如此。

奏鸣曲

如果我们不把在前面提到过的《耶稣陵墓奏鸣曲》算在其中的话，现存的维瓦尔迪奏鸣曲共有八十二首。这些奏鸣曲中近半数是写给一把小提琴和数字低音的，而为其他乐器写作的“独奏”奏鸣曲有：大提琴奏鸣曲九首、长笛奏鸣曲四首、木笛奏鸣曲一首和双簧管奏鸣曲一首，共十五首。在二十七首三重奏鸣曲中，有二十首是为两把小提琴加数字低音这一颇受维瓦尔迪喜爱的组合形式而写的。两把小提琴在另外三首奏鸣曲中分别由两支长笛、两支双簧管和长笛与小提琴所取代。最后，有四首奏鸣曲是写给一种高音乐器与一种低音乐器（或一种中音乐器）外加单独的数字低音这样一种组合形式的：两首写给小提琴与鲁特琴、一首写给小提琴与大提琴、还有一首写给木笛与巴松管。

以前一方面被认定为文艺复兴时代多声部声乐形式的后代，另一方面又被当做协奏曲形式的前身的那种奏

鸣曲，由于在教堂的宗教活动中被频繁地使用，以及是用一种与振奋欢欣的情绪相一致的风格写成的，所以在十七世纪中以“教堂奏鸣曲”（sonata da chiesa）而广为人知。然而在接下来的一个世纪中，由于大多数教堂奏鸣曲，尤其是那些被出版和出售的教堂奏鸣曲，可以更经常地被当做纯粹娱乐性的音乐来发挥作用，而不仅仅是教堂仪式的附属品，因而在使用“教堂奏鸣曲”这一称呼时，经常是意谓着一些特定的风格特点而不是演奏的地点场合。

与教堂奏鸣曲并列的，有一种“室内奏鸣曲”（sonata da camera）。从表面上看，“古典”（即科雷里风格的）形态的室内奏鸣曲，和“古典”形态的教堂奏鸣曲相类似，有广义上的慢/快/慢/快模式的四个乐章，但这只是这两类奏鸣曲早期兼并融合的迹象，而并非属于同一渊源的暗示。实际上，室内奏鸣曲是由两个、三个或有时更多的，相同调性的舞曲乐章组成的。在十七世纪，组成这类组曲的各种舞曲常常彼此关系紧密，几乎就像对一个乐章或本乐章在不同节奏风格上的仿效差不多；然而到了维瓦尔迪的时代，如此明显的共同的派生关系，即使出现的话，也很少持续超过每一乐章开头几小节的长度。在意大利语中实际上等同于法国（或法

国－德国）组曲的“奏鸣曲”一词，必定是由于与正规的奏鸣曲（即教堂奏鸣曲）相似，或是因为通过一个有时叫做“奏鸣曲”的纯乐章（abstract movement），来引出舞曲诸乐章这个十七世纪中的普遍做法而得来的，尽管从科雷里以来较喜欢选用“前奏曲”（preludio）一词（在巴洛克时期的惯例中，一组乐章通常以第一个乐章的标题为总标题，因此一个以正规的序曲〔overture〕开始的舞曲性质的乐团组曲便名之为“序曲”）。

在维瓦尔迪的奏鸣曲中共出现过五种舞曲乐章，大都是全部或部分以室内乐风格写成，均采用了二部曲式。每一类舞曲的法语名称（如今比意大利语名称更为人所知）附在下面表格的括弧中：

名　　称	速　度	拍　　号
Allemanda(Allemande) 阿勒曼	中速或快速	4/4
Corrente(Courante) 库朗	快速	3/4,3/8 或 9/8(极少见)
Sarabanda(Sarabande) 萨拉邦	速度多样	3/4 或 3/8

Giga(Gigue) 基格	快速	12/8 或 6/8(极少见)
Gavotta(Gavotte) 嘉禾	快速	4/4 或 2/4

维瓦尔迪在两个或者三个舞曲乐章的选择和顺序安排上变化多端，在同时代意大利人的室内奏鸣曲中极其少见。以基格作为一组乐章的第一个舞曲乐章对他来说并非罕见，但是这在科雷里的 Op.2 和 Op.4(出版于1685年和1694年)中那些很有影响的室内奏鸣曲,和像阿尔比诺尼那样总是把优先名次给予更为庄严的阿勒曼舞曲和库朗舞曲的新科雷里乐派的室内奏鸣曲中,都是一种从未有过的特征。当维瓦尔迪的一组乐章中包括嘉禾时,他遵从让这轻量级的舞曲殿后这一通常的做法;尽管如此,他有时却与当时的潮流背道而驰,将最重量级的乐章(通常是阿勒曼舞曲)放在最后。不过与阿尔比诺尼不同,他从不省略作为开场白的"前奏曲"——或许这是不愿写作完全由舞曲乐章构成的作品的迹象。

教堂奏鸣曲和室内奏鸣曲的各种要素并存于一首奏鸣曲中，这在维瓦尔迪成熟的风格中十分明显，这种并存可以追溯到早至科雷里那些名义上的室内奏鸣曲：在这些室内奏鸣曲中，慢速度的、纯粹的第二乐章（与在

教堂奏鸣曲中所看到的很相像）有时插入诸舞曲乐章之间。假如作曲家愿意的话，这倒为他提供了引入对比性调性中心的机会（在起首的“前奏曲”中当然是不可缺的），并且抵销了中速度或快速度在舞曲中所占的优势。再者，维瓦尔迪对舞曲在节奏上的特点加以修饰缓和并使其多样化，这样做没有别的意图，只是要让舞曲丧失其与舞会的联系。

以老式风格的教堂奏鸣曲为基础的教堂/室内（church-chamber）奏鸣曲融合的主要动因，是二部曲式昙花一现的繁荣兴盛；大约在 1700 年之前，二部曲式是舞曲乐章的专有物，而且在抽象的舞曲乐章中相对来说是少见的；然而大约在 1700 ~ 1740 年之间，二部曲式大有取代一部曲式的趋势，甚至大举扩张，侵入了回归曲式的地盘，为后来的奏鸣曲式的前身准备好了立足点；随着一部曲式的逊位，二部曲式开始在诸如赋格那样的更为严谨精密的对位写作之前退却。这两项发展消除了舞曲乐章与纯乐章之间主要风格上的区别，使得它们的不同在大多数情况下仅仅是名称不同的问题。从保存在不止一处的作品来看，维瓦尔迪在给舞曲乐章冠以名称上明显缺乏一致性，这证实了名称上杂乱无章、任意为之的状况。

尽管在维瓦尔迪的奏鸣曲作品中，独奏奏鸣曲在数量上，而且恐怕在艺术水准上也居于压倒性的优势，但是由于他在1705年（或有可能更早一点，像在本书第二十二页上所提的那样）是以三重奏作首演的，因此以他的三重奏鸣曲做一些评述为开始是大有裨益的。Op.1的十二首《三重奏室内奏鸣曲》具有特殊的意义，因为这些是他惟一一批保存下来的、完全配得上“不成熟”这一标签的作品，两个不成熟的一般倾向被轮流表现出来：维瓦尔迪的作曲手法在许多地方显得拘谨和缺乏探索尝试的冒险精神，满足于毫不费力地重复陈旧的科列里风格的模式，但是在另外一些地方，他却走入了鲁莽妄动的歧路；尤其是，维瓦尔迪容易出现过分沉迷于半音体系和转调的倾向，而事实上，在他使用这些写法的地方，一种更为清醒节制的、更有目的性的处理方式——正如我们在阿尔比诺尼的表面上与维瓦尔迪的三重奏鸣曲很相像的“三重奏芭蕾舞曲”（Op.3，1701年）中所看到的那种——将会是适宜和有益的。不过，在这些奏鸣曲中有许多迷人的乐章和一些极富灵感的神来之笔。有趣的是，尽管它们脱离不了室内奏鸣曲的框架，但是却包含着少数暗示着协奏曲风格的快速的纯乐章。在Op.1中最值得一提的作品大概是最后两首。《b小调

第六号奏鸣曲》（RV 79），是以具有惊人独创性的方式开始的第三乐章“基格舞曲”为特色：第一小提琴在无伴奏之下演奏了四小节，在其他乐器加进来之前，和一个最后两遍标着“弱”和“更弱”记号的固定音型乐句一起渐渐消逝了。在终曲的嘉禾舞曲乐章中，重复部分连同重复部分中被加以精心设计的变奏的第一小提琴声部一起被写在谱子上。《d小调第七号奏鸣曲》（RV 63）是由一个流行主题的二十个变奏构成的单乐章作品，这个流行主题源于西班牙，被称为《佛利亚舞曲》（La Folía）。最有名的一首《佛利亚舞曲变奏曲》（这个流行主题的变奏曲的数目足足有一打！），并且也是维瓦尔迪在音型和小提琴技术上显然从中受惠不浅的一首，当属科雷里著名的 Op.5（1700 年，他惟一一部为小提琴而作的独奏奏鸣曲集）中的最后那首作品。由于维瓦尔迪在这首奏鸣曲中得以全力集中于恰恰是他最先达到炉火纯青的那个作曲领域，即道地而又高妙的弦乐器处理手法上，因此这首作品具有壮丽灿烂的效果简直是理所当然的。

为这些奏鸣曲选择一件伴奏乐器或一些伴奏乐器是件有点让人伤脑筋的事情。正像巴洛克时期绝大多数室内风格的作品（奏鸣曲或清唱剧）一样，维瓦尔迪Op.1

中的奏鸣曲，依照其书名扉页上所说，要求有大提琴(很可能是低音维奥尔琴[1]) 或大键琴的伴奏——并非两者都要。毫无疑问，两种乐器都被采用是常见的，因为保存下来的奏鸣曲的声部中经常（但仍然仅仅是例证中的一小部分）包括一个一模一样、完全重复的低音声部，而且许多当时的绘画都描写了这样一个情景：一位大提琴演奏者或一位甘巴琴（gamba)[2]演奏者越过键盘乐器演奏者的肩头去识读同一乐谱。不过，暴露出当时在这方面的真实状况的真正例证，却是 C. P. E. 巴赫在他的《随笔》（Essay）第二部分的引言中所宣称的："最佳伴奏……是一件键盘乐器和一把大提琴〔我特别注重〕。"在今天的演奏中包括大键琴和大提琴两者的主要依据是实用性的而不是历史性的。按照我们今天的乐器和器乐技术来说，大提琴演奏者们已经丧失了为低音声部添增额外的和声的本领，因此很难去掉大键琴而不牺牲织体的丰富；和大键琴相对照，现代小提琴在音量音色上比它们十八世纪的祖先更强劲，因此简直无法去

---

[1] 维奥尔琴（viol）是兴起于文艺复兴时代的一种弓弦乐器，有四至六根弦不等；小型的维奥尔琴放在膝头演奏，大型维奥尔琴则像大提琴那样置于两腿之间。——译注

[2] 甘巴琴类似中提琴，置放在腿上演奏。——译注

掉大提琴而不牺牲低音线条的力度和清晰。除了 Op.1 的三重奏鸣曲之外，维瓦尔迪进一步出版的三重奏鸣曲只有两首，即 Op.5（1716 年）中的最后两首作品。它们流畅、成熟，享有在这部作品集中位于它们之前的四首独奏奏鸣曲所具有的一般风格特征。

他最具独创性、并且无疑是保存下来的这类作品中最成熟的小提琴三重奏鸣曲，当数保存在都灵手稿中的那些（或者是一部原来更大型的作品的断章残篇）。这四首作品是为了可以被选择当做小提琴二重奏演奏而设计的，因此只需去掉主要限制于扮演“跟随低音”（basso seguente）角色——在低八度简单重叠两个小提琴声部（常常相互交叉）的下声部——的低音声部即可。即使当低音声部在短时间内处于独立状态时，维瓦尔迪也小心提防，正如谱例 11 所显示的那样，不让它成为对和声来说是必不可少的音。

谱例 11

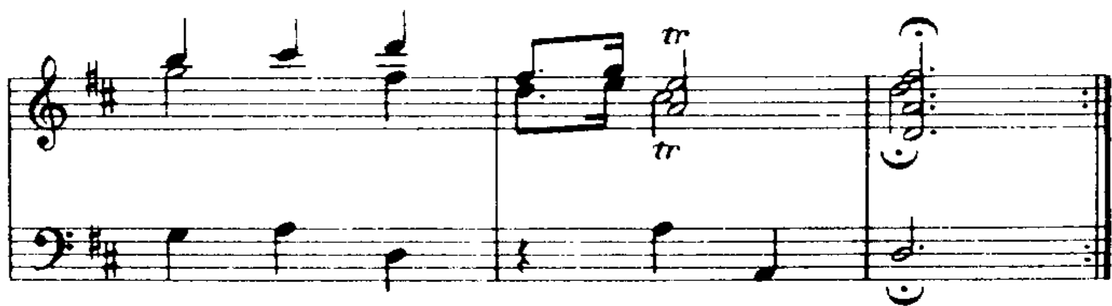
RV 71 (OS 17), 2nd mvt, 11－17

(Larghetto)

vn. 1

vn. 2

bass



小提琴之间经常的对话般的独奏乐器处理手法和三个乐章的规制，常令人联想起维瓦尔迪的协奏曲。实际上，这四首奏鸣曲的全部十二个乐章选择二部曲式而不是回归形式，是维瓦尔迪对奏鸣曲传统的惟一让步。为一对相雷同的乐器而作的无伴奏奏鸣曲，在巴洛克时期即将结束之际时兴起来。在法国很引人注目的勒克莱尔(Jean-Marie Leclair)❶于 1730 年出版了他的 Op.3，这是一组极其出色的、与维瓦尔迪的同类作品颇为相似的小提琴二重奏。很有可能，维瓦尔迪是为一位法国保护人或购买者而写这四首（或许更多?）作品的，而且也不难想像这一首作品与勒克莱尔的作品之间有着某种关系(或者是奉其为典范，或者是一种模仿)。

在为小提琴与大提琴而作的奏鸣曲（RV 83/OS

---

❶ 勒克莱尔（1697～1764），法国作曲家、小提琴家。——译注

20)，和在性质上极为相似的为木笛与巴松管而作的奏鸣曲（RV 86/OS 18）中觉察到与法兰西的另一联系(这次多半是一种偶然的联系)，也许不一定是无中生有、凭空想像的，因为法国作曲家们特别喜爱在他们的三重奏鸣曲中采用高音与低音的旋律乐器组合[1]。维瓦尔迪的这两首作品带有强烈的协奏曲特征，某种程度上不仅在风格而且在形式上也是如此。但是就木笛与巴松管奏鸣曲的前奏“广板”，以及这两首作品简单的数字低音声部而言，很难具有说服力地将它们与维瓦尔迪的室内协奏曲区别开来。

独奏小提琴奏鸣曲对研究维瓦尔迪风格上的发展具有特别的益处，因为它们之中有一大批被收入四部作品之中，而这四部作品均能理由充分地确定日期：

---

[1] 实际上，这种情况就出现在那些被不太可靠地归于维瓦尔迪名下的《忠实的牧羊人奏鸣曲》（Pastor fido）的第四首中那个标题为“牧羊人”的乐章中，大提琴声部在这个乐章里成为完全独立于数字低音的声部。但是，与都灵手稿中的作品不同，“牧羊人”乐章具有确凿无疑的法国旋律、和声与曲式上的特性。

名　目	日　期/出　处	伴　奏
Op.2 （十二首奏鸣曲）	1709年，出版商波尔托利，威尼斯	大键琴
OP.5 （四首奏鸣曲）❶	1716年，出版商罗格，阿姆斯特丹	“低音”
12首奏鸣曲	1716年～1717年，德累斯顿手抄本❷	未指明伴奏
12首奏鸣曲❸	1725年前后，曼彻斯特手抄本卷册	大键琴

尽管没有明确地称为室内奏鸣曲，然而维瓦尔迪Op.2的奏鸣曲和Op.1的奏鸣曲一样，均为室内奏鸣曲类型。相似的是，除了（对维瓦尔迪来说）不得不有的“前奏曲”之外，这些奏鸣曲都包括一个纯乐章的小小的混合体：两个分别被称为“随想曲”（Capriccio）和“幻想曲”（Fantasia）的对位乐章。虽然在《第二号奏

❶ 由于罗格是把这部作品作为Op.2的续集而出版的，故其六首作品（最后两首为三重奏鸣曲）的作品号为13～18。

❷ 这些奏鸣曲不是一套，因为它们由维瓦尔迪题献给皮森代尔的四首作品、皮森代尔抄录（可能小有改动）的七首作品以及无名氏抄录的一首作品组成。然而，这些作品呈现出的风格上的一致性，足以使它们被划归到皮森代尔居住在威尼斯期间维瓦尔迪的作品之列。

❸ 《曼彻斯特奏鸣曲》中的第一首、第二首和第七首（RV 3、12和6）是在德累斯顿发现的作品的新版本。

鸣曲》(RV 31)的“随想前奏曲”(Preludio a capriccio)中，以常规的慢板部分代替在大键琴持续音之上的小提琴快速华彩段，再现了在科雷里 Op.5 的《第一号奏鸣曲》的“前奏曲”中所看到的处理模式，但是维瓦尔迪的这些奏鸣曲在风格和音乐语汇上却并非全然受惠于科雷里。在一般风格上，这些奏鸣曲袭用的是 Op.3 的协奏曲所具有的风范：铺张、甚至奢侈艳丽；然而节奏上却颇为千篇一律，或许有点过分地受到“促动式节奏”(motor rhythms)的制约。低音部在许多乐章里沉湎于与小提琴的流动的对话之中，分享着小提琴声部最具特色的主题材料（参见谱例 12；低音部以小提琴的音阶式动机来进行倒影〔invert〕)。这些奏鸣曲中，有几首很可能是作为小提琴与大提琴（省去数字低音）的奏鸣曲而问世的，特别是在大提琴于十七世纪末的弦乐作品中以独奏乐器的姿态而出现的刺激下，这种组合方式在1700 年前后达到了最高峰。然而在这些奏鸣曲的其余若干首中，忙碌热闹、但在主题上却不重要的低音部则分配给了大键琴。

谱例 12

RV 16 (Op. 1 no. 9), *Preludio*, 30–36

(Andante)

vn.

bass

作为 Op.5 而在阿姆斯特丹出版的四首奏鸣曲，给人的感觉不那么铺张，也不那么任性。它们在形式上更为简洁紧凑，大多数乐章（均为二部曲式）从第二部分的中途引进一个变化了的、开始部分主题的反复段（这个特征后来演变成奏鸣曲式中的再现部）。按照维瓦尔

迪的标准，这四首奏鸣曲属于“谨慎而俭省的”作品，简约而少装饰，显然是为了迎合保守的北欧市场特地写的。

与此相反的是，在德累斯顿手抄本的作品却表现出更为典型的维瓦尔迪派头，技艺高超，有点儿不循规蹈矩。我们猜想，维瓦尔迪曾经允许皮森代尔抄录，或者作为两人友谊的象征，而从作曲家维瓦尔迪手中得到他还没来得及加以修改和润色的新草稿。D大调（RV 10）和g小调（RV 26）两首作品是纯粹的“教堂奏鸣曲”类型；在《g小调奏鸣曲》中有一个精彩绝伦的赋格乐章，小提琴在其中想尽办法通过大量的双音来模拟两把小提琴的错综交织（这是一种从科列里那里学来的手法）。非常有趣的，以室内奏鸣曲风格写成的一首《G大调奏鸣曲》（RV 25），有七个短乐章，在G大调和g小调之中交替进行。大概维瓦尔迪在这里试图将风格法国化，以表示对皮森代尔的尊敬，因为由许多主音（tonic）——但不是调式（mode）——保持不变的短乐章构成的作品，大多属于法国传统及其德国支脉，而非意大利传统。这些奏鸣曲中的低音常常拥有自己明显的主题特征，这是对小提琴声部主题的补充，但基本上并未受其影响。一位研究者称这种低音为“非主题性的”。

自从维瓦尔迪开始着手打破“促动式节奏”，在每个乐章之内使小提琴的音乐材料变化多端以来，低音声部倾向于具有一种从固定低音模式中派生出来的连贯一致性，这只不过是比小提琴声部的连贯一致性更名符其实、更具持久性罢了，因此上述那位研究者的说法具有错误导向。

这个进程在“曼彻斯特”的奏鸣曲中被继续下去，这些奏鸣曲显然是依照相当严格的计划而写的，全都是四个乐章和室内奏鸣曲风格，不过就每一种舞曲而言，依然显示出风格上令人难以置信的多姿多彩。在德累斯顿藏本中已知的那三首奏鸣曲的新写本中所出现的改动，表现出风格上持续不断的演进：在小提琴声部中，更加如歌的、类似歌剧般的旋律线条在少数几处地方取代了起初生气勃勃的十六分音符；有些和声的锋刃变得平滑了；最叫人吃惊的是，许多乐章中的低音完全变成了一种谨慎的，或许有时候是过于谨慎的背景音乐。

毋庸置疑，维瓦尔迪最令人欣赏和演奏最多的室内乐作品是1740年前后出版于巴黎（参见本书三十八页）的六首大提琴奏鸣曲。这六首作品尽管没有舞曲标题，却在四乐章规制上与曼彻斯特藏本中的小提琴奏鸣曲相似。在所有意大利巴洛克时期的大提琴奏鸣曲作品中，

恐怕只有B．马尔切洛那些在和声上和技巧上不如维瓦尔迪丰富、在情感范围上也远比维瓦尔迪狭窄的奏鸣曲，可以与这六首杰作以及另外三首保存在别处（两首在那不勒斯，一首在维森海德）的维瓦尔迪大提琴奏鸣曲相提并论。维瓦尔迪的大提琴奏鸣曲具有双重性格：一般来看，它把发声交托给了次中音区，并且（正如以前那样）成为小提琴的音色上较为深沉的形式；然而在另外一些时候（绝不仅是在结尾处），它下降至低音区，重叠数字低音，或许还加上一些装饰。当这两种手法迅速交替时，便造成了一种常常使人联想起巴赫那弯弯曲曲、有棱有角风格的音程紧张度（实际上是压缩成单一线条的和声紧张度）。

谱例 13

RV 41 (*VI Sonates* no. 2), 2nd mvt, 17—25

(Allegro)

为数不多的木管奏鸣曲中的极品佳作，是那首庄严壮丽的《c 小调双簧管奏鸣曲》（RV 53)。维瓦尔迪可能是为了和他的同事皮森代尔同时期来到威尼斯的德累斯顿双簧管演奏家里希特（J. C. Richter）而写作这首

作品的。总而言之，这位作品接受者（维瓦尔迪的双簧管协奏曲 RV 455 可能也是为他而写的）一定是一位身怀绝技，能够应付维瓦尔迪所采用的高度半音化风格的双簧管演奏家。这首作品的某些热忱与激情的东西通过作品最后十小节（谱例 14）、即对前面乐段加以变化的重述或“短暂的主题反复”而表达出来。尖厉的增音程和减音程（尤其是第五十七小节和第五十九小节末尾处，减五度音程后紧接增五度音程）与双簧管尖锐的音色完美相配。

将维瓦尔迪的奏鸣曲与他的协奏曲相比较，我们必须牢记，他的奏鸣曲是为了鉴赏家悠闲的私人娱乐，而不是为了轰动一时和直接的公众效应而写的。因此他的奏鸣曲表现出内向的而不是外向的，心平气和劝说的而不是雨暴风狂的性质。然而，从过分拘泥于风格的角度来区别他的奏鸣曲和协奏曲将会大错特错，因为有如此多的小提琴奏鸣曲和大提琴奏鸣曲中的慢乐章（也有一些快乐章！）几乎原封不动地重现在后来的协奏曲中。尽管维瓦尔迪这样做一定是受了把奏鸣曲乐章拿来用在协奏曲中那种方便顺手的引诱，但是他很可能同时怀有严肃的动机：即把在炫耀技巧为优先要务之中丧失了的某些亲切熟悉还给协奏曲。

谱例 14

RV 53 (OS 375), 4th mvt, 56–65

(Allegro)

ob.

bass

歌剧和清唱剧

歌剧在维瓦尔迪的世俗声乐作品中居统治地位，有十六部完整的歌剧保存在都灵，大多数为手稿。此外，有一部歌剧总谱《天主启示于考验中》(La verità in cimento）仅缺一首终场咏叹调；另有两部歌剧《阿尔米达在埃及军营》和《卡托在尤迪卡》缺失整个一幕，维瓦尔迪可能把这一幕寄出去抄誊或是排练，从此再没有下落；歌剧《提格兰大帝》（Il Tigrane），自从另外两位作曲家米凯利（Micheli）和罗马尔第（Romaldi）用尽方法将保留下来的两幕于 1724 年在罗马上演之后，如今只有第二幕存世。这二十部作品为我们提供了维瓦尔迪歌剧作品一个出色的、极具代表性的横切面，其跨度从他已知最早的歌剧《乡下铜管乐队》（1713 年），直至最

后一部歌剧《卡托在尤迪卡》(1737年)[1]，并且除了为威尼斯各剧院（主要是圣安琪罗剧院）所写的作品之外，还包括为佛罗伦斯、曼求亚、罗马和维罗纳所写的歌剧作品。

在任何对巴洛克时期歌剧的探讨中，记住这一点是很重要的，即从共同磋商和彼此尊重对方意愿的意义上来讲，剧本作者与作曲家之间名副其实的合作是极其罕见的。一部歌剧剧本一经完成，就不是哪个个别的作曲家的专有物：实际上，衡量作者成功的尺度之一，便是他的戏剧被配以音乐的次数。一部剧本被出版并且作为艺术作品本身而受到评论，但对其穿着的音乐外衣几乎不论。我们今天阅读了这么多的有关十八世纪歌剧听众（尤其是当聆听宣叙调时）如何马虎大意的记载，很可能会忘记，对歌剧听众中的文学行家而言，宣叙调恐怕比咏叹调更有趣味。

剧作家和音乐家的这种自主性，使得双方依靠一些惯例来维护各自的利益。剧本题材一般取材于古代，有

---

[1] 维瓦尔迪用包括亨德尔、哈斯（Hasse）和佩尔戈莱西（Pergolesi）在内的数位作曲家的音乐改编而成的“集成曲”《忠贞的罗斯米拉》（Rosmira fedele，1738年）不算在内。

时也取材于中世纪。在跨进鄂图曼帝国时期之际，特别是在威尼斯，出现了一股东方题材热。对史实或对传奇神话的公认版本的尊重处于最低限度；但是维瓦尔迪那一代的几位剧本作家，以芝诺（Apostolo Zeno，1668～1750）和他那更为著名的后继者，威尼斯宫廷的桂冠诗人梅塔斯塔齐奥（Pietro Metastasio，1698～1782）那样的革新人物为榜样，力图增加剧本故事的可信度。

革新者们通过剔除十七世纪歌剧中流行的、牵扯到喜剧角色的次要情节来尝试恢复可以在古典戏剧中看到、并且在像拉辛（Racine）那样的法国剧作家的作品中得以复活的情节统一性。被从“正歌剧”（opera seria）中驱逐出来的喜剧场面反倒生存下来（作为幕间剧〔intermezzi〕），而且出现了前所未有的繁荣景象；幕间剧被夹在主演歌剧的幕次之间（有时甚至在一幕戏进行到一半的时候），通常不超过两个演唱角色。佩尔戈莱西的《管家女仆》（La serva padrona，1733年）是最有名的幕间剧范例，然而其风格却可以直接追溯到这个世纪开始时的那不勒斯和威尼斯。除了被偶然放在一起演出之外，与主演歌剧没有什么联系的幕间剧，经常采用当时当地的讽刺性主题，并最终发展成为“喜歌剧”（opera buffa）这种独立的形式。数十年之后，幕间剧和喜

歌剧失去宠幸，普遍地被我们在维瓦尔迪于 1734 年狂欢节时，向圣安琪罗剧院提供的两部歌剧《奥林匹克》和《多利拉在坦佩》的改编本中可以看到的芭蕾舞所取代。少数几位作者附带提及地宣称维瓦尔迪曾写过幕间剧，然而这种说法是没有说服力的。

大多数巴洛克时期的意大利歌剧，包括所有保存下来的维瓦尔迪歌剧，都是分为三幕，每一幕由若干场组成。新的一场戏通常在一个角色上场或下场之后开始，故此一幕中的场数很可能会多达二十场或更多。而另一方面，布景更换的次数则少得多，每一幕中不超过三或四次。由于场景（设有宝座的宫廷觐见室、寺院前庭、枝叶交叉的棚架、视野开阔的乡间等等）是非常定型化的，因此同样的布景基本上是原封不动地在一部接一部歌剧中一直延用下去。

歌剧角色的数目由歌剧院按照剧本作者对该演出季节参演歌剧团体的规模要求而定——随着十八世纪的进程，歌剧明星索取越来越惊人的高报酬，参演歌剧团体的规模趋向于缩减。主要歌唱者的常见人数为五位，以凑齐一对恋人，一位国王之类的权势人物、外加一两位至多唱上一首咏叹调的次要角色。由于知道许多歌剧院付不起维持一个合唱团的费用，因此剧本作者经常以这

样的方式来设计合唱，即在迫不得已时可以由全体演员来演唱，而不必另外增加歌手。演唱者的性别均衡多半不构成问题，因为有一半或一半以上的男声歌唱者是阉人高音或阉人中音，他们与他们的女性同事们一样，在需要的时候可以进行效颦似的模仿演唱。

欣赏一般的十八世纪剧本，需要现代读者重新考虑"戏剧性"的根本含义。剧情的主要推动力并非不同性格的冲突，而是在误认和误解促使下的偶然性巧合。人性并不是各个角色无限丰富多样的特性；相反，这些角色却是孝顺、作战英勇、忠于爱情等"理想"人性的化身。从对立人物的相互作用中所产生的戏剧性紧张，少于从一个角色内心世界里不可调和的矛盾冲突中所产生的戏剧性张力。此外，这样的紧张时刻并没有准备持续较长时间，也并没有被放在关键时刻；它们突然出现并转瞬即逝（从咏叹调的歌词中很难猜到这样的紧张时刻会在歌剧的何处出现）。按照现代的标准，即使不去管那些咏叹调（它们一定是被看成了剧情范围以外的东西，因为它们偏离了角色的精神状态），剧情进展也算慢到极点。使梅塔斯塔齐奥那样杰出的剧作家与才气平平之辈区别开来的，正是他引导人物进入和走出精心安排的、但却并非完全难以置信的境况时所运用的高超手

法，以及他那诗歌语言之美。

大量剧本是以相当于无韵诗的意大利文写成的，除去结尾的两行对句之外，一般没有韵脚。作曲家别无选择余地，只有将这些无韵诗行配写为宣叙调。缺少从容推敲的时间，以及演员需要能迅速背诵台词等最普通的原因，使他不得不选择“简单宣叙调”（只有数字低音来伴奏歌唱者）。弦乐被保留给像英雄人物独白那样特别庄严的时刻。在维瓦尔迪开始写作歌剧的年代，实际上所有独唱咏叹调的歌词都是以时兴的 ABA 形式构成的（但二重唱或群组唱的歌词并不一定如此），这在实质上等于规定作曲家使用“从头再唱”（da capo）的形式。著者知道为数不多的几个例子（《奥林匹克》第三幕第六场中克丽丝泰恩动人的咏叹调《无处再觅这温柔的爱情》便是一例），在这些例子中，当为一段 ABA 结构的歌词谱写音乐时，维瓦尔迪摒弃严格的三部曲式：他通过让第一个 A 部终止在属调上而使两个 A 部产生了区别，这一手法预示着由于奏鸣曲式的影响而导致十八世纪末咏叹调的变化。一般说来，音乐的结构反映出诗歌的结构。1716 年，当维瓦尔迪为一部在“从头再唱”形式上升到至高无上的地位之前所写的老剧本——即莫塞里（Adriano Morselli）的《达利奥之加冕礼》

(L'incoronazione di Dario)，作曲家弗莱斯奇（Freschi）于1685年首次使用——谱写音乐时，他非常自然地将一些短小的咏叹调无韵歌词谱成“通篇创作”小咏叹调，而没有不自然地硬性采用三部曲式。

在音乐形式上谨慎选择、避免风险的维瓦尔迪立即着手为他的歌剧选定一种音乐语言，如果说这种音乐语言有什么不同的话，那就是比他的器乐作品的音乐语言更为大胆。的确，这位器乐作曲家在他早期歌剧的许多谱页篇章上显得十分光彩夺目、才华横溢。咏叹调中的声乐线条时常以一种几乎是瓦格纳歌剧的预言方式来与业已存在的乐团织体形成对照：去掉声乐部分，你将听到前奏的回归音乐。

谱例 15

RV 738 (*Tito Manlio*, Mantua, 1719), 1/2, 15—22

(Allegro)

TITO Se il cor guer - rie - - ro T'in - vi - ta al -

vn. 1
vn. 2
va.

va.

vn. 2

vc.
bc.

-l'ar - - mi, t'in - vi - ta al - l'ar - mi,

vn. 1

♯10 7

Pen - sa al - la leg - - (ge)

乐器所扮演的主旋律（尽管不是和声上的或色彩上的）角色在维瓦尔迪的后期歌剧中有些削弱了，高音弦乐器的伴奏很有可能被写成与声乐和器乐低音构成的两部框架形成对照；乐团的前奏也远非乐章的萌芽，看起来常常像是（按照作曲术语）事后的想法。在适当的八

度上频繁地对声乐部分或低音声部重叠，表明维瓦尔迪准备就绪，要依循当时的风尚，并且要把一切都押注在声乐写作的质量上。在谱例 16 中，器乐部分从主旋律上讲没有一定目的；卡托对女儿不忠所生的悲痛和愤怒，仅仅是通过运用琴弓震奏，并有时辅之以在小节的第一拍上标明 *fp* 以及突然的改变音区（例如第十四小节）来表现的：

谱例 16

RV 705 (*Catone in Utica*, Verona, 1737) II/11, 11–25

(Allegro)

CAT. Do - vea sve - nar - ti al - lo - ra Ch'a-

vn. 1
vn. 2
va.
vc.
bc.

- pri - sti al dì le ci - glia. Di - te, di - te,

di - te, ve - de - ste an - co - ra Un pa - dre

ed u - na fi - glia, Per - fi - da

fp

al par di le - i,

fp

声乐写作的风格也经历了种种改变。在维瓦尔迪为圣安琪罗剧院写作的早期歌剧中，其特色为甜美、哀婉，有时甚至还带有幽默（大概出于要和这家剧院的简朴相匹配的用意）。然而到了十八世纪三十年代，他受人喜爱的声乐风格是辉煌和修饰华丽的，正如歌剧《卡托在尤迪卡》中，埃米利亚在她的咏叹调《愤怒的大海亦徒然》里所唱的十小节音节为“tar”（恐吓的声音）的花唱（melisma）所贴切说明的那样：

谱例 17

RV 705 (*Catone in Utica*) II/14, 27—36

Allegro molto

EMI. — tar

维瓦尔迪早期歌剧中的咏叹调与他后期歌剧中的咏叹调之间最后一个重要的区别，涉及 A 部与 B 部之间在音乐上的关系。在早期作品中，主题和动机的运用通常十分经济，B 部满足 A 部开始时所宣告的乐思并加以展开。但是在后期歌剧作品中，B 部不仅在主题的派生发展上，而且也时常在速度或和声的节奏上形成强烈对比。A 部亦是如此，失去了不少统一一体的性质。看来维瓦尔迪正朝着古典时期[1]的“多主题”（polythematic）方向前进。

在维瓦尔迪的歌剧中，二重唱、三重唱和四重唱极少出现。各声乐部彼此烘托互补的方式在很大程度上取决于它们各自歌词的关系。《奥林匹克》中那首结束第一幕的温柔二重唱，其开始部分（在前奏之后）颇能说明问题。概略叙述一下剧情背景：英雄麦加科尔准备参加奥林匹克竞技运动会，与他的心上人阿莉斯蒂结为比翼鸳鸯将是对这次竞技运动会得胜者的奖励。然而阿莉斯蒂并不知道麦加科尔已经同意以曾救过他性命的朋友黎奇达的身份参赛，因此他的夺冠将令人啼笑皆非地意

[1] “古典时期”，指以海顿、莫扎特和贝多芬为代表的德奥古典音乐时期。——译注

味着把阿莉斯蒂让给另一个人。歌词翻译如下：

麦加科尔：在你幸福快乐的日子里，想着我。

阿莉斯蒂：你为什么对我这样说，我心爱的，噢，为什么？

麦加科尔：别说了，我美丽小心肝。

阿莉斯蒂：说呀！我甜蜜的爱人。

谱例 18

RV 725 (*L'Olimpiade*, Venice, 1734), I/10, 16–31

(Andante)

vn. 1
vn. 2
MEG.
Ne' gior - ni tuoi fe - - li - ci
ARI.
bass

tr
tr
tr

Ri - cor - da - ti di me.

Per - ché co - sí mi
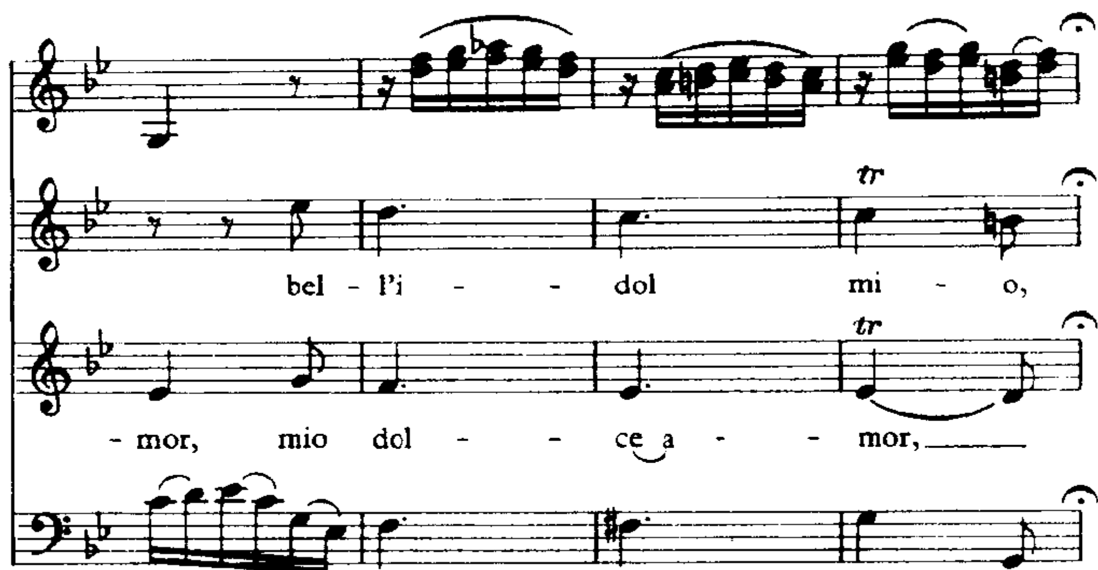
unis. *p*

Ta - ci, bel -

di - ci, A - ni - ma mia, per - ché?

- - l'i - dol mi - o,

Par - la, mio___ dol - ce a -



请注意观察这两个人物的声部逐渐靠近的关系反映出歌词的会合（在这一段节选乐段之后，会合的过程仍在继续）。

由于前面提到过的原因，合唱在维瓦尔迪的歌剧中扮演着一个非常不起眼的角色。其篇幅短小，通常采用二部曲式。声乐部分经常以齐唱的方式来演唱，记谱则是在一个谱表上。维瓦尔迪以合唱来结束一部新歌剧时，总是有种种迹象表明他没有给予合唱写作足够的重视。一个很有意思的例外是歌剧《朱斯蒂诺》（Il Giustino，罗马，1724 年）的夏康式的剧终合唱，规模庞大、气势恢宏，精致对位的四个合唱声部坐落在他喜爱的一种固定低音之上；合唱在罗马的歌剧中一向是重要组成部分，罗马城众多的教堂可以提供给歌手。

就他那个时代的标准来看，维瓦尔迪是一位想像力异常丰富的宣叙调作曲家。能说明他在这方面花样万千、足智多谋的权威范例是阿莉斯蒂与麦加科尔的对话（《奥林匹克》，第三幕第九场），尽管对话未完就转入了独白（当时阿莉斯蒂闻知竞技运动会的得胜者麦加科尔准备恪守对黎奇达的诺言，让他娶她为妻时便晕倒了）。

这一场戏墨守成规地从“简单宣叙调”（recitativo semplice）开始。但是转调的疾猛有效地表达出阿莉斯蒂心中愈积愈烈的愤怒，直至她昏厥过去的那一刻。麦加科尔最初反应是一种慌乱失措的羞愧，在伴奏中由长休止分隔开的、所有弦乐器与低音齐奏的吞吞吐吐的四分音符微妙地刻画出来。发觉阿莉斯蒂情况不妙，麦加科尔像发了疯似的；弦乐演奏四部分弓和弦（detached chord），混以小提琴狂烈的琶音，把和声从这个调粗暴地扳拧向另一个调（参见谱例 19）。最后，麦加科尔在一种普通的伴奏类型中向阿莉斯蒂告别，这种伴奏类型以弦乐缓缓移动的和弦环绕着歌唱者，声乐线条上的一些倚音增加了动人之感。

谱例 19

RV 725 *(L'Olimpiade)*, II/9

MEG.

Bel - la A - ri - ste - a, non av-vi - lir - ti; a - scol-ta: Me-ga-cle è

bass

(vns. va. *an octave higher*)

qui. Non par-ti - rò. Sa - ra - i . . . Che par - lo?

El - la non m'o-de. A - ve - te, o stel-le, più sven-

vn. 1
vn. 2
va.

bass

-tu - re per me?

从维瓦尔迪的歌剧中（从整体上看，实际上在他的声乐作品中）显示出，他担任一位歌词的生动描绘者比作为一位歌词的排字者要好得多。他那通过运用特定的旋律或节奏转换、通过声部的织体或通过音色来呼风唤雨、施展魔法似地造成一种情绪的本事是很突出的，然而他常常在具体歌词的安排处理上不可原谅地任意而为。黎奇达的咏叹调《附近何处有骏马的厩舍》（《奥林匹克》，第一幕第三场）既表现出维瓦尔迪的长处，也表现出他的弱点。这首咏叹调是“比喻”咏叹调的范例，歌唱者的境遇在其中被比做自然界中的一种现象（一匹雄马如此急切地奔向马厩，缰辔和骑手的吆喝都不能勒束住它）。维瓦尔迪以低音声部的弓弦震音和♩♪♫这种仿佛直冲向小节线似的跳跃节奏，活灵活现地捕捉住骏马的急切不安。颤音令人想起马的嘶鸣。骑手的高叫由单音的喊声来表现，并由小提琴在高八度上尖厉地助威。歌词的安排在开始时无懈可击令人满意。然而没过多久，当维瓦尔迪像在一首器乐作品之中那样开始自发地展开他的动机时，好景便打住了。歌词的分配安排几乎被带回到偶然随机的程序中，这样一来，为一种歌词形象设计的乐思，现在有时不得不伴随着另一种歌词形象。当对他合适的时候，维瓦尔迪也并

不回避，忽而在这儿来一个音节中断、忽而在那儿省略一个音节来歪曲歌词的韵律。平心而论，在同时代作曲家中，几乎没有人在这方面比他技高一筹。

要评价维瓦尔迪的戏剧眼光，只消看看对歌剧《卡托在尤迪卡》❶ 后两幕剧本所做的改动。至于他是否像这部歌剧亲笔手稿所暗示的那样自己着手改编了这部著作，还是只不过认可了他人所做的改编，那就不重要了。《卡托在尤迪卡》是梅塔斯塔奇奥最震撼人心的作品之一，由温奇（Vinci）于 1727 年首次谱写成歌剧。剧情概述如下：

第一幕

恺撒击败了庞培，使自己成为终身执政。唯有元老院议员卡托固执地忠实于罗马共和国，仍然反抗恺撒的独裁。在他位于北非的尤迪卡要塞中，卡托向努米地亚❷王子阿尔贝斯谋求支持，希望让女儿玛尔齐亚嫁给王子，以巩固和加强双方的联盟。

---

❶ 都灵藏本中缺失第一幕。

❷ 努米地亚是古代北非海岸的王国，其当时的疆域构成了现在的阿尔及利亚的大部分版图。——译注

然而玛尔齐亚却偷偷地爱着恺撒，并迫使婚礼延期。恺撒尊敬卡托，希望能劝说他回心转意，站到自己这边来；于是他随着一个和平使团来到尤迪卡。庞培的遗孀埃米丽亚决定为夫君复仇，她尽力劝阻卡托，让他不要去考虑恺撒作出的和平姿态。卡托退下去思索他面临的形势，而恺撒也回到他围城大军中，声言定要重返尤迪卡。

第二幕

恺撒的全权使节福尔维奥试图使卡托相信抵抗是徒劳无益的,他向卡托朗读了元老院命令他投降的一封信。在玛尔齐亚和民众的压力下,卡托勉强同意去见恺撒。恺撒的和平条件是宽容的,但卡托却依然愤恨难平(第十场中,恺撒与卡托之间关于民主与独裁的相对功过的争论,在精神实质上是颇具现代意义的)。恺撒起身离去,战争已不可避免。埃米丽亚企图通过一个牵涉到福尔维奥的错综复杂的计谋,将恺撒引上一条秘密通道,以诱使他误入埋伏。

第三幕

出于尚义之心，阿尔贝斯将恺撒安全带离险

境，使他免中埃米丽亚让卡托设下的伏兵；发现玛尔齐亚对自己不忠，卡托便顺着同一条秘密通道追赶她。福尔维奥与军队赶来，宣布尤迪卡已落入恺撒之手，卡托和他的部下于是投降。卡托执剑自刺以示最后的不屈和挑战，他得到悔恨万分的女儿誓以恺撒为不共戴天之敌的保证，和嫁给阿尔贝斯的承诺。他在预言布鲁图斯将行刺恺撒之中咽下了最后一口气。

由于舞台上卡托身受重伤奄奄一息的情景触犯了当时的一些公众，于是在劝说下，梅塔斯塔齐奥更改了最后一幕的结尾，削弱了戏剧效果，损害了情节的协调连贯。然而维瓦尔迪的进一步修改则是不同的处理。首先，增加了若干首咏叹调，同时另外一些咏叹调或被去掉或被换上新的歌词（当歌剧重新上演时，这些都是常见的做法）。其次，做了一些令人置疑的删减。第二幕第十场的大部分被砍掉了，使观众不能洞察卡托不妥协的原因。但最为严重的是，维瓦尔迪把结局改得面目全非了：卡托得到恺撒的宽恕（并且愉快地接受了这个宽恕）；阿尔贝斯“为了王国的利益”而放弃了对玛尔齐亚的爱情；恺撒发誓抛却世俗的野心，宣布要与玛尔齐

亚结婚。照此说来，《哈姆雷特》也可以用在普劳涅斯[1]慈祥温厚的目光注视之下的王子与奥菲莉亚的婚礼来结束全剧。无疑，维瓦尔迪精明地判断出维罗纳公众舆论的口味，而我们却对他缺少戏剧的良知而感到遗憾。

维瓦尔迪在歌剧中对乐器的运用，甚至比在协奏曲中更有想像力。他的乐团的支柱（实际上出现在每一首咏叹调里）是弦乐组。他能够通过给予弦乐各声部相互对比的音型、通过对某些声部重叠或省略（数字低音常常被删去），以及通过使用所有声部或部分声部的拨奏和加弱音器等特殊效果来制造高度独创性的音响，而不必引入另外的乐器。在歌剧《朱斯蒂诺》第二幕第一场阿那斯塔齐奥的咏叹调《我感到心中泪如雨下》中，可以看到几乎是反常的别出心裁：除了一把第一小提琴、一把第二小提琴和一把低音提琴必须用弓子演奏之外，其余所有弦乐器均被要求拨奏以描绘雨景。在此之前（同一歌剧的第一幕第四场），有一首田园情调的咏叹调

---

[1] 在莎士比亚戏剧《哈姆雷特》中，普劳涅斯是王子哈姆雷特的恋人奥菲莉亚的父亲，被哈姆雷特错当做在偷听的篡位国王克劳迪斯而误杀。——译注

(使人想起亨德尔《弥赛亚》中的皮发管〔pifa〕[1]乐章)，重叠的低音在这首咏叹调中独自维持持续低音 C。在歌剧《疯狂的奥兰多》(1714 年) 中的一首咏叹调里，两组小提琴被指示演奏中提琴，以唤起地狱的阴森之感。在《卡托在尤迪卡》第二幕第五场恺撒的咏叹调《你脸上可曾有过喜悦的神情》里，拨奏的中提琴在加弱音器的小提琴下方重叠震音风格的低音部。

在维瓦尔迪的歌剧中，惟一不可缺少的乐器是法国号、小号、木笛和双簧管。差不多每部歌剧都至少有一首伴着一对高亢响亮的法国号声部的 F 大调“狩猎”咏叹调。有两个在织体中部使用一支法国号的长持续音(pedal notes) 来提供乐团色彩的例子。一个在歌剧《奥林匹克》中；另一个在歌剧《法尔奈斯》(1727 年和 1739 年) 之中，并且由于两个原因而值得注意：其一，该咏叹调不是 F 大调而是 c 小调，而在非法国号本调上使用法国号是到了海顿和莫扎特的时代才变得流行起来；其二，大概鉴于以前演出的经验，维瓦尔迪在后来为费拉拉那次受挫的上演而准备的总谱上标明，第二法

---

[1] 皮发管为双簧片管乐器，是双簧管的前身，可用牛角、羚羊角或树皮等材料制作。——译注

国号随着第一法国号一起吹奏，在不同的时间换气，这样号音便不会中断——这可是个更加现代的观念！

有时在定音鼓伴奏下的 C 调或 D 调的小号出现在“作战性质”的咏叹调和古序曲中，例如歌剧《达利奥之加冕礼》中的“战斗古序曲”❶，木笛和双簧管的用途更为多样，不过主要是作为田园情趣的咏叹调的特色乐器。

几乎每一部歌剧都包括一首或两首（很少再多）有不常用的必需乐器作为新奇花样出现于其中的咏叹调。这些乐器中，有的本身就是稀奇少见的——英国中提琴（《达利奥之加冕礼》）、萨泰里琴❷（《朱斯蒂诺》）和古风琴（flautino，《提托·曼利奥》）；其他一些乐器则是在作品里的用法上不同寻常——大键琴（《庞托女王阿尔希尔达》）、巴松管（《达利奥之加冕礼》）、大提琴（《提托·曼利奥》）和长笛（《狂怒的奥兰多》〔Orlando furioso〕）。由于所有维瓦尔迪的歌剧都能确切地确定年代，因此，必需乐器的选择以及运用手法的风格，为确定以

❶ 不光是第一幕的序曲，任何出现在一部歌剧中的纯器乐音乐作品都可以被叫做“古序曲”。

❷ 萨泰里琴（psaltery）为古代弦乐器，琴箱为三角形，上横琴弦，以指甲或拨片演奏。——译注

采用同样乐器为特色的维瓦尔迪协奏曲的年代提供了诸多线索。

维瓦尔迪的歌剧和已经系统探讨过的协奏曲之间比较对照下另一个有趣的方面，是音乐材料的借用。维瓦尔迪不仅喜欢重新使用他以前写的咏叹调（如果必要的话，填上新歌词），而且还在他的歌剧中大量借用他的器乐音乐。协奏曲《春季》开始乐章的一个缩写本（二部曲式），被用做歌剧《朱斯蒂诺》第一幕中的古序曲（以舞台上的乐器来演奏）。歌剧《牧场仙女》（La fida ninfa）中的古序曲“海上风暴”（Tempesta di mare）便是基于同名协奏曲（RV 253）的开始乐章。《葬礼》（funebre）协奏曲（RV 579）第一乐章的一个重新配器的版本，被用于歌剧《提托·曼利奥》最后一幕中被判处死刑的曼利奥上场之时。除了这些改编的器乐乐章，尚有不计其数的咏叹调，尤其是这些咏叹调的前奏或间奏，与器乐作品有着明显联系。比如，木笛协奏曲（RV 442）的三个乐章，各自在歌剧音乐中有自己的亲属：第一乐章在《朱蒂斯诺》的一首咏叹调里，第二乐章在《提格兰大帝》的一首咏叹调里，第三乐章则在《条顿人》（Il Teuzzone）的一首咏叹调里。在这样的实例中，排除歌剧音乐在先的可能性将是不明智的。

近些年来歌剧《奥林匹克》、《牧场仙女》和《格利赛尔达》的演出，观众反应冷淡，这显示维瓦尔迪的歌剧很难成功地以它们的原貌重现舞台。挽救他歌剧中最好的音乐、同时又保存一点原作完整性的一个途径，是在音乐会上演出一部歌剧中的一个（或更多）角色的全部咏叹调。录音提供了另一条可行的生路。

幸运的是，维瓦尔迪写过一些短小的、在舞台上的效果可能会好一些的戏剧作品（存世的有三部）。这便是晚会剧（serenate）：为一些活动的庆祝之夜，或为在一些显要人物的生日或命名日上向他们致敬的演出而受委托写作的作品。为两个神话中的人物伊曼尼欧（即伊门，Hymen[1]）和戈劳莉娅而写作的晚会剧（RV 687），很可能是在威尼斯的法国公使官邸演出的，是为了庆祝法国皇帝路易十五与波兰公主玛丽·莱克金斯卡于1725年9月5日结婚。标题为《塞纳河在欢腾》（La Sena festeggiante，RV 693）的晚会剧是另一部向法国皇帝献媚邀宠的作品。有人认为这部作品是为了纪念1729年法国皇太子的诞生，不过看起来更像是为一位皇家成员的

[1] 伊曼尼欧（Imeneo）为希腊神话中的美少年、婚姻之神。——译注

生日而谱写的。总谱上有迹象表明，演出是在巴黎举行的：于第一曲合奏的起首，维瓦尔迪在适当的谱表前注明“如果愿意，用两支或更多的双簧管”，此相类似的提示还有“两支或更多的长笛”，似乎他期望可供使用的木管演奏者多于四位，但是又不了解具体情况到底怎样：更意味深长而值得注意的是，最后一首合奏（唱）——为歌剧《朱斯蒂诺》剧终合唱经过移调并换上新歌词的翻版——的男高音声部之前标有如下的红色字样“有男高音参唱很好，然而并非必需的”。显然，维瓦尔迪并不知道剧中的三个角色“青春”（女高音）、“美德”（次女高音）和“塞纳河”（男低音）是否会由有男高音歌手们参与的合唱来助阵支援。在除了这首合唱夏康之外的几个乐章中，维瓦尔迪试图模仿法国风格。“青春”有两首小步舞曲风格的咏叹调，此外这部晚会剧的第二部分以一首法国序曲为开始。作为序曲它当然很精彩，但却不见其中有真正的法国味道。举例来说，以赋格性质的前奏开始的快板部分从低音声部向上升扬，而在正常的法国序曲中却是从第一小提琴声部向下坠降。对于做个忠实的模仿者而言，维瓦尔迪向来个性太强。

都灵藏本中的两卷以及少数分散在其他地方的材料

中存有维瓦尔迪写作的清唱剧。这些小规模的作品丝毫不像巴赫的那些宗教清唱剧，因为对于意大利人，“清唱剧”通常意味着为数字低音（大键琴和〔或〕大提琴）以及有时在其他一些乐器伴奏下的一个歌唱者，而将专门写作的世俗诗歌配上音乐。可以断定的是，维瓦尔迪清唱剧中数量最多的一种是为女高音与数字低音而作的（二十二部）；其次是女低音与数字低音（八部），女高音、一件或数件乐器与数字低音（五部），以及女低音、一件或数件乐器与数字低音（四部）。之所以独缺为男高音和男低音而写的清唱剧，总而言之可以用这一事实加以解释，即维瓦尔迪的绝大多数清唱剧是以宫廷和显贵府邸中雇用的男性歌手为演唱者而写作的，而他们之中大部分是阉人歌手。

几乎所有维瓦尔迪的清唱剧都包括两首由宣叙调间隔开的、有时还由宣叙调引入的咏叹调。宣叙调歌词追随十八世纪早期盛行的田园牧歌传统，探讨牧羊人和山林仙女们在爱情上的痛苦与欢乐，尽管歌唱者有时会担当起旁白叙述者的职责而说上几句，但通常是独白形式，其词句的陈腐与不自然令人叹惜。可庆幸之处在于，音乐对这种不足做出了弥补和修正。值得注意的是，与歌剧宣叙调相比，维瓦尔迪的清唱剧宣叙调在声

乐线条上是多么的富于表现力（虽说在和声和转调上并未达到同等程度）。之所以如此的一个具有明显可能性的原因是，后者并不是以让听众记住歌词为目的而设计构思的。在他的咏叹调中，维瓦尔迪喜欢配上极其明确的低音部，固定低音模式在其中常常是清晰可辨的，与更为流动的、结构不那么规整严紧的声乐线条形成对比。

维瓦尔迪这些有器乐的清唱剧在文体上得益于他的戏剧性作品。其中有两部，就其与特定事件相关联这一点上讲，实际上和晚会剧很相似：《噢，主教宝座更加瑰丽》（Omie porpore più belle，RV 685）是为庆祝新的曼求亚红衣大主教于 1719 年就职而作；而《黄金雨》（Qual in pioggia dorata，RV 686）则是为了向曼求亚总督兰德格拉夫·菲利普致敬（为他的生日?）而作，其中使用的两支法国号的音响在此场合是恰如其分的。

宗教音乐

颇具讽刺意义的是，1703 年便获得神父职位的维瓦尔迪，直到 1713 年中期由于加斯帕里尼突然离开皮埃塔寄宿学校而为他提供了一次机会之前，从未明显写作过任何宗教声乐作品。正如我们已经看到的那样，器乐音乐总监的职责包括按时提供弥撒曲、晚祷曲和经文歌等经常性的作品。一部弥撒曲（Mass）由五个普通弥撒部分组成（慈悲经、荣耀经、信经、圣哉经和羔羊经），或许仅有前三个部分，因为在都灵藏本中没有发现过圣哉经乐章或羔羊经乐章。一部晚祷曲（vespers）包括五首当日规定的诗篇歌（psalm）、一首圣母颂歌（magnificat），可能还有一首赞美诗（hymn）；应答轮唱在诗篇歌中的位置看来已被经文歌和进神台引曲（introduzioni）所占据。匡茨将十八世纪意大利经文歌描述为“一种拉丁文词句的清唱剧，由两首咏叹调和两首宣叙调构成，以一首哈利路亚为结束，在弥撒过程中演

唱于信经之后”[1]。一种特殊种类的经文歌——“进神台引曲”被用做诗篇歌或弥撒曲一个部分的序曲性乐章。

我们不知道都灵藏本中近五十部维瓦尔迪的宗教音乐作品中，哪些（如果有的话）是1715年6月2日皮埃塔寄宿学校校方备忘录所涉及的作品（参见第二十七页），然而在作品风格上和文献上的一些蛛丝马迹表明，《D大调荣耀经》RV 588（不是那首著名的RV 589、同为D大调的《荣耀经》）和《e小调信经》RV 591，为那些弥撒曲的断篇残章。尽管包括复活节和圣诞节以及纪念某些圣徒的宗教节日，和帕度亚的“圣劳伦斯节”、“圣马特尔节”和“圣安东尼节”在内的一些重要的、与圣母玛丽亚无关的宗教节庆，在皮埃塔寄宿学校同样以恰当适宜的器乐曲和声乐曲来庆祝，然而由于这所寄宿学校是奉献给圣母的，因此大多数诗篇歌和许多赞美诗均属于向上帝福佑之圣母玛丽亚而行的礼拜仪式，便是再自然不过的了。

维瓦尔迪很可能继续向皮埃塔寄宿学校提供宗教

---

[1] 莫扎特于1773年为米兰写作的《信众欢腾》（Exsultate，jubilate，K 165）是这种形式后来的一部代表作。

声乐作品，直到1719年2月26日，当格鲁亚（C. P. Grua）被任命为“器乐音乐总监”时为止。已知有两部宗教剧是他在这一时期为皮埃塔寄宿学校写的：《摩西战胜法老记》（1714年）仅有剧本保存下来；《朱蒂丝之胜利》（1716年）保存完整（除了序奏古序曲之外）。

从格鲁亚去世（1726年3月29日）到任命他的继任人波尔塔（Giovanni Porta，1726年5月24日）期间，维瓦尔迪很可能为复活节前一周（圣周）和复活节提供了音乐。再次需要他服务的另一段时期，是从波尔塔离职去巴伐利亚（1737年9月）到任命杰纳罗（A. Gennaro，1739年8月21日）之间的空档。不能完全排除维瓦尔迪在这些来来去去的器乐音乐总监们的在职期间，依然为皮埃塔寄宿学校写作宗教声乐作品的可能性，不过很难想像他们会将这一特权拱手让给一位下属。

出现在四部都灵藏本和保存于罗马圣·塞西里亚音乐学院的《摩西战胜法老记》剧本上的年轻女子独唱者的姓名，为确定维瓦尔迪一些宗教音乐作品的日期提供了较多的细小线索。对照皮埃塔寄宿学校的文件记录，以及包括一首写于1735年前后的令人忍俊不禁的诗歌

在内的其他一些资料来审视这些姓名，可以给我们一些非常粗略的日期。那首双合唱团与双乐团的《赞颂耶路撒冷》(Lauda Jerusalem) 即使不是创作于、也肯定是演唱于十八世纪三十年代末期，因为四位女子独唱者（齐亚莱塔、弗图娜塔、吉尤莉埃塔和玛格丽塔）中的两位，在那首诗歌中被描述为年幼的。维瓦尔迪多次更改修正的《g小调圣母颂歌》的最后定本（RV 611）的日期肯定是五年至十年之前，因为谱本上有名有姓的五位独唱者中的两位，在那首诗歌中的年龄为二十岁或二十岁出头，而另一位（阿波罗尼娅）已经是超过三十岁的演唱老手了。此外，《赞颂耶路撒冷》一曲还附带地证实，维瓦尔迪绝大多数双乐团与双合唱（在适宜之处）的作品是为皮埃塔寄宿学校写的，而并非像有些人天真地推测是为圣马可教堂写的。

不久，维瓦尔迪开始接受皮埃塔寄宿学校以外的宗教音乐的写作委托。已知有两部这样的委托作品已经丢失：一部为米兰写作的意大利语歌词的宗教剧《三王崇拜圣婴耶稣之神力》(L'adorazione delli tre rè magi al bambino Gesù，1722年)，和于1727年9月19日为庆祝法国皇帝路易十五的一对孪生女儿的诞生，而在威尼斯法国公使官邸演出的《感恩赞》（Te Deum），以及一批包括

完整的弥撒曲在内的维瓦尔迪宗教音乐作品被保存在华沙大学。恐怕这些作品是经由萨克森来到波兰的。总而言之，其中一首显然是拉丁文作品的宗教咏叹调（啊，欢乐的日子）（Eja voces plausum date，RV 647），是在《狂怒的奥兰多》（1727 年）和《拉泰纳德》（L'Atenaide，1729 年）之中可以看到的一首咏叹调的摹本。另有几部作品被发现于捷克的若干图书馆中。这些作品很可能是由像科拉尔托伯爵、莫尔金伯爵和维尔特比伯爵❶ 等一些维瓦尔迪的奥地利-波西米亚血统的保护人委托写作的。

将维瓦尔迪的宗教音乐分门别类，首要的区别是在为礼拜仪式词句谱曲，和为非礼拜仪式词句谱曲之间划分。属于头一类的有弥撒曲各部分、诗篇歌、圣歌（canticle）和赞美诗；属于第二类的有经文歌、进神台引曲和神剧（oratorio）。一般来说，取自拉丁文圣

---

❶ 维尔特比伯爵（Johann Joseph von Wrtby），维瓦尔迪为这位贵族谱写了保存于世的两首鲁特琴、小提琴和低音提琴的三重奏（RV 82 和 85），以及鲁特琴、两把小提琴和低音提琴的室内协奏曲（RV 93）。

经[1] 和弥撒经文的不规则结构的歌词，预先决定作曲家采用的形式；无论他运用何种保持统一性的手法（例如回归形式），都会被“外来的”歌词结构搅乱。然而赞美诗却具有诗节结构，作曲家可以进行加工再造，就像维瓦尔迪在《圣母欢欣》（Gaude Mater，RV 613）中所做的那样。《圣母悼歌》（Stabat Mater，RV 621）被维瓦尔迪谱写成一首为“上帝福佑之圣母玛丽亚之七哀节”而作的赞美诗，仅仅由该诗篇的前十节诗构成（斯卡拉蒂父子和佩尔戈莱西曾将所有诗篇谱上音乐），混合了分节与非分节乐曲的因素：开始三个乐章的音乐（诗节 1～4）被再次用于诗节 5～8，而诗节 9～10 以及最后的“阿门”终曲则被谱写了新的音乐。与此形成对比的是，神剧和经文歌的歌词，还有注定要在其中采用的各种音乐曲式，却反映出歌剧和清唱剧的歌词结构和音乐曲式。甚至它们的诗歌形象也带有一缕浓郁的阿卡狄亚式的田园牧歌风，正如我们从《朱蒂丝之胜利》的剧本中看到的太阳神阿波罗和战神马斯、与复仇女神和爱神丘比特的形象一样！

---

[1] 拉丁文圣经为公元四世纪所译，是天主教承认的惟一圣经文本。——译注。

其次，我们必须将礼拜仪式类别中的单乐章作品与多乐章作品区分开来。从同一圣经诗篇(《福佑之圣婴》〔Beatus vir〕）既可以被谱写成单乐章作品（RV 598，降B大调)，也可以被谱写成多乐章作品（RV 597，C大调）这一事实来看，选择取决于场合的隆重程度以及各方面条件的许可程度。最精心创作的多乐章作品大概是《荣耀经》（Gloria，RV 589)，这部作品有十二个在调性、配器和音乐性格上相互形成对比的乐章。而《信经》(RV 591）只有四个乐章，既没有声乐独唱，也没有规定必需的乐器，规模较为简略。

对声乐演唱者要求非常高。有些礼拜仪式作品采用的是为女高音独唱或女低音独唱与单乐团或（在独一无二的曲例《c小调晨祷应答轮唱赞美诗》〔Salve regina，RV 616〕中的）双乐团的经文歌总谱。其他的礼拜仪式作品为合唱，分为四个或五个声部；如果需要的话，从女高音声部或女低音声部中挑选独唱者。皮埃塔寄宿学校演出中的次中音（tenor）演唱者和低音（bass）演唱

者的身分引起了许多议论和猜疑[1]。圣马可教堂唱诗班中的男歌手和皮埃塔寄宿学校中的男性教师被当做可能的人选，然而在皮埃塔寄宿学校演唱者的列表上经常在女子的名下出现“次中音“和“低音”的字样，而且根据前后关系来看，这两个字样又无法被理解为乐器。因此一些女学生，依照她们实际上所能做到的那样担负起次中音声部（安布罗希娜，作品 RV 611 中的一位独唱者，演唱的正是次中音谱表！），而“低音声部”则比实际记谱提高一个八度演唱，这并非是不可能的。况且管风琴以及低音部的许多种乐器此刻依然保留在本来的音域上，因此效果不致令人不满意。

乐器所扮演的角色更为多样。唯独《信经》之五（RV 605）从头到尾“无伴奏”（a cappella，就十八世纪对这一术语的用法而言，“无伴奏”意味着没有单独的器乐部分，而不是说完全不用乐器）。恐怕这与这部作品不是维瓦尔迪的原来作品，而是属于包含在都灵藏本中的四卷宗教音乐作品里的那十九首大多未确定作者的

---

[1] 西方音乐术语中的“tenor”一词有次中音声部和男高音的双重含意；“bass”一词则有低音声部和男低音的双重含意。声乐中的次中音和低音通常是指男高音和男低音声部。——译注

非维瓦尔迪作品中的一首（无名氏之作《赞颂耶路撒冷》，RV 附录 35）的摹本有一定关系。维瓦尔迪对这首作品的惟一贡献便是加上了关于乐器重叠的一些说明。在这种写作方式里，两组小提琴有时直截了当地为女高音声部或女低音声部重叠，但是维瓦尔迪却喜欢（正如他在 RV 605 之中所作的那样）让第一小提琴在一个八度之上重叠女低音声部，而让第二小提琴随着女高音声部一起演奏；这种安排将小提琴置于更为自然的音区，并为作品的音响增添了一抹诱人的光彩。在维瓦尔迪的许多宗教作品中都能找到个别的"无伴奏"乐章或者"无伴奏"部分，例如《圣母颂歌》（RV 610、610a 和 611）和《G 大调慈悲经》（RV 587）的开始部分，以及《信经》（RV 591）中的"主之肉体化身圣婴降生"乐章，所有这些曲例均建立在共同的主题材料上。维瓦尔迪在《信经》（RV 591）的"耶稣十字架受难"一章中添上颇有意味的一笔：声乐部分的四分音符常常体现为两个八分音符，并为与其相应的器乐部分中的八分休止符所尾随；这便使已经由稀薄得异乎寻常的织体所表现出来的奄奄一息的孤凄感更加感人肺腑。

谱例 20

Rv591（Credo a4），‘Crucifixus’，19—22

(instrumental parts omitted)

(Largo) pas-sus, pas - - sus et se -

pas-sus, pas - -

est, pas-sus, pas-sus, pas - sus,

est, et se -

-pul - tus est, et se - pul - tus est,

- - - - sus et se - pul - tus est,

pas - sus,

-pul - tus, et se - pul - tus est,

在其他地方，弦乐尽管在很大程度上独立于声乐部分，但却完全逗留于背景之中。弦乐在这种情况下的功

能，主要是保持一种持续性的织体，这样声乐部分便可以最大限度的自由退出或重新进入。假如没有器乐背景，前面提到过的那首《荣耀经》❶中绝妙地唤起人们情感的“天主眷顾世间”，便无法如此庄严而从容不迫地展现在我们面前。

谱例 21

RV 588 *(Gloria)*, ‘Et in terra pax’, 43—47

---

❶ 指《D大调荣耀经》(RV 588)。——译注

et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus, bo - nae vo - lun -

pax ho - mi - ni - bus,

- mi - ni - bus, et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus,

et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus,

- ta -

bo - nae vo - lun -
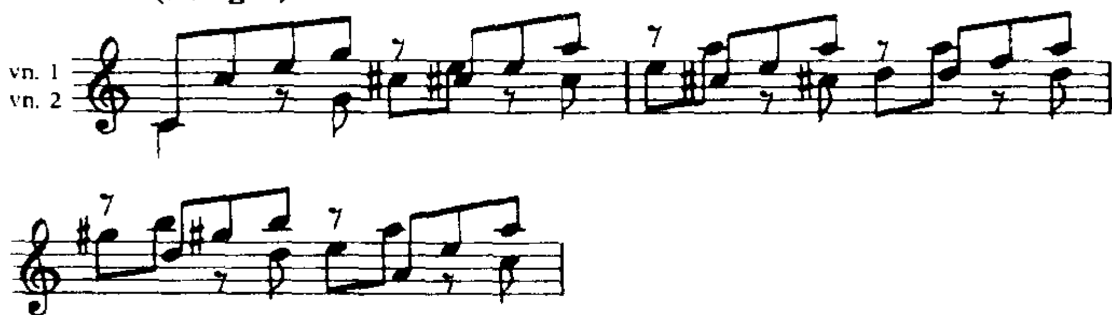
bo - nae vo - lun - ta - tis,

et in ter - ra

但是在大多数乐章中，弦乐，至少在有些时候，不光是独立于声乐，而且还是举足轻重的中枢环节。当弦乐演奏回归乐段以及做一些短暂的插入时，几乎不会出现弦乐与声乐组合搭配的问题。而另一方面，当弦乐保持与声乐的并进时，维瓦尔迪则必须做出决定，让器乐“反衬”声乐，还是相反的让声乐“反衬”器乐。他常常选择头一条路，然而他也发现了（恐怕甚至可以说是发明）一种后来成为合唱写作手法重要传统的一部分，并在十八世纪晚期的“维也纳乐派”的弥撒曲中极其明显可见的新组合方法。其实质十分简单：声乐部分以单音旋律或者半对位的方式展示主要的“主题”（theme），而器乐部分（特别是小提琴）则不断重复被设计得能够适应任何和声布局的，具有独特特色的短小“音型”（figure）。于是乎就有了代替前景与背景的两个并存的互补区间。前面提到过的第二首《荣耀经》（RV 589）中的“天主眷顾世间众生”是这种处理手法的杰出范例：小提琴在其中分别由四分音符、八分音符和十六分音符组成，各占一小节的三个主题动机编织出音型进行模式。这种处理手法在由单一的长乐章构成的作品中尤为普遍，因为器乐声部的重复音型是给基本上“通篇创作”形式以必要程度的统一性的良好途径。一对具有典

型意义的小提琴声部可以从下面的谱例中看到。请注意动机的共同音型模式，而不是动机精确的音程结构是如何在小提琴声部的轮番交迭中得以保存。

谱例 22



应该对维瓦尔迪的八首双合唱团与双乐团的作品略加说明。这八首作品中没有一首在挖掘两个合唱合奏团在主题对比和空间音响效果对比的潜力上下过功夫，这给我们留下一个印象，即维瓦尔迪对多声部合唱写作就是如此不感兴趣。简朴粗略的单合唱作品《圣母颂歌》（RV 610）仅仅通过在总谱上加以提示，便摇身一变而成为双合唱团作品（RV 610a），另外三首双合唱双乐团的作品也是依照作品 RV 610a 的方式转变而成的；由此看来，在音乐上彼此关联、而又不具备任何迹象可以排除它是单合唱作品扩增物的可疑性的《赞美天主》（Dixit Dominus，RV 594）、《幼天主圣

婴颂》（Laudate pueri Dominum，RV 603）和《晨祷应答轮唱赞美诗》（RV 616）可能也是如法炮制而来的。由于第二合唱与第二乐团除了对第一合唱与第一乐团做出简单的回应之外，没有多少独立的贡献与作为，因此第二合唱与第二乐团可能编制较小或由技艺不那么高超的演唱演奏者组成。

在处理他的宗教声乐作品的曲式问题上，维瓦尔迪持一视同仁的态度。除了那些过于简短、以至于不需要一种能够挂上什么名目的曲式的乐章之外，他的礼拜仪式类的宗教音乐作品的绝大多数乐章，均以一种“特殊”样式的回归曲式写成。在那些仅有一个独唱歌手或者一对歌唱者出现的作品里，由乐团演奏回归乐段，而歌唱者则演唱诸回归乐段之间的插部。在纯合唱乐章中，回归乐段与插部之间的分界（虽说根据主题可以清楚地加以分辨）却并非毫厘不差地符合总谱编配的模式，因为合唱一旦在最初的回归乐段之后进入，便会几乎一直唱到乐章的结束而无大的间歇停顿。合唱与独唱都采用的单乐章作品，例如《福佑之圣婴》（RV 598）和《赞颂耶路撒冷》（RV 609）在曲式上最为复杂，因为必须有三种（而不是两种）基本的总谱编配模式交替进行。

有少数乐章属于传统规范的赋格。从对位的角度上讲，它们之中给人印象最深的大概要算那首双主题构成的“无伴奏”赋格，即《慈悲经》(RV 587)。在《圣母悼歌》(RV 621)以其为结束的一首短而优美的赋格“阿门”之中，女低音独唱在很大程度上成为几个赋格声部中的一个声部。令人啼笑皆非的是，维瓦尔迪著名的合唱赋格“纯洁之圣灵”(Cum sancto spiritu，前面提到过的第二首《荣耀经》，RV 589的终曲)实际上并不是他的原作。在都灵藏本的非维瓦尔迪稿本(维瓦尔迪很可能曾经拥有过所有这些稿本)之中，有一首由名气不大的威尼斯作曲家卢吉埃利(G. M. Ruggieri)写的，日期为1708年的《荣耀经》。维瓦尔迪将别人的终曲借用到他的“第一首”《荣耀经》(RV 588)之中，把双合唱双乐团减至单合唱单乐团，并去除了第二中提琴声部。看来这些改动的出现是因为维瓦尔迪想要使乐章集中而凝练，并弱化包括两支双簧管和一支小号在内的乐器所占的地位。为了他的“第二首”《荣耀经》(RV 589)，维瓦尔迪对卢吉埃利的终曲乐章又做了进一步的、有创意的改动，这一次，他增加了必需的乐器声部的突出性，并对一些插部中的动机做了一些改进。

为了对维瓦尔迪如何合成一部大型合唱作品做些说明，特将那首广为人知的《荣耀经》中诸乐章的各种细节列表如下。看到那么多《荣耀经》（RV 588）的特征通常（但并非总是）在唱词的同一位置上重现于这首《荣耀经》（RV 589）中，实在令人吃惊。前一首作品一个非比寻常的特征没有被仿效：即 RV 588 是以衔接着寻常《荣耀经》正传本文的第一乐章的一首女低音“进神台引曲”（“欢呼吧！噢，欢乐歌舞吧”，RV 639）为开始的。

维瓦尔迪的非礼拜仪式类的宗教音乐作品中，最最重要的是《朱蒂丝之胜利》，这部杰作正像威尔第的《安魂曲》（Requiem）一样，堪称维瓦尔迪的“最佳歌剧”。显然，它是为了作为皮埃塔寄宿学校的展览品而构思的。剧中的五个主要角色（朱蒂丝、霍洛弗尼斯、阿伯拉、瓦戈马斯和奥奇亚斯）是专为皮埃塔寄宿学校中最出色的歌唱者而设计的，所需要的乐团编制看起来简直像是皮埃塔寄宿学校乐器库的一份库藏清单：除了通常的弦乐以外，维瓦尔迪还使用了两支小号、定音鼓、木笛、双簧管、竖笛各两支、一支萨尔摩管、五把英国中提琴、一把柔音中提琴、一把曼陀林、四把双颈鲁特琴（分为两个声部）和一架

D大调《荣耀经》，RV 589

乐　　章	速度	调性	声乐	乐　器[1]	曲式
1. 荣耀归于至高无上的天主	快板	D大调	合唱	弦乐、双簧管、小号	回归
2. 天主眷顾世间	慢板	b小调	合唱	弦乐	回归
3. 赞美你，天主	快板	G大调	女高音2	弦乐	回归
4. 感谢主之恩惠	慢板	e小调	合唱	弦乐（重叠）	单一部
5. 至高荣耀	快板	e小调	合唱	弦乐（重叠）	单一部
6. 赞颂天主，天上的统治者	广板	C大调	女高音1	独奏小提琴或独奏双簧管	回归
7. 天主惟一	快板	F大调	合唱	弦乐	回归
8. 天主统治，羔羊经	慢板	d小调	女高音1或合唱	数字低音或弦乐	回归
9. 谁在天国	广板	e小调	合唱	弦乐（重叠）	单一部
10. 谁高踞天国宝座	快板	b小调	女低音1	弦乐	回归
11. 唯由你一人	快板	D大调	合唱	弦乐、双簧管、小号	回归（No. 1的节略）
12. 纯洁之圣灵	快板	D大调	合唱	弦乐、双簧管、小号	赋格

[1] 包括数字低音的乐器在内是不言而喻的。

独奏管风琴。显而易见，所有的木管乐器只要两位演奏者便足够了，因为任何时候都听不到超过一对（两支木笛、两支双簧管或两支竖笛）以上的木管乐器同时演奏。维瓦尔迪的亲笔总谱上标明“claren”字样[1]的声部指的是竖笛而非小号已确定无疑，然而看到竖笛在这器乐历史的早期阶段中是那么紧密地追随小号风格的写法实在很有趣。

《朱蒂丝之胜利》中包含有二十一首咏叹调，其中有两首是供演唱霍洛弗尼斯的心腹瓦戈乌斯的一位名叫巴尔巴拉的少女进行选择的谱本。这些咏叹调刻画人物性格的恰如其分和在情感表达上的丰富多彩，与维瓦尔迪歌剧中的咏叹调相比毫不逊色。在这些堪称瑰宝的咏叹调中，有描绘燕子翱翔遭到呼啸的狂风冲击的霍洛弗尼斯的咏叹调《在危险的风中摇曳》；有朱蒂丝对着萨尔摩管富有魅力的音调所演唱的咏叹调《宽恕、宽恕我》，萨尔摩管的音调唤起了斑鸠的叫声，预示着在他的协奏曲《夏季》中斑鸠随着相似的召唤而出现这一手法；还有瓦戈乌斯呼唤希腊（！）神话中的复仇女神来惩罚杀死亚述首领的凶手的咏叹调《刀剑闪闪》（音乐

---

[1] 竖笛一词的意大利文为“Clariretto”。——译注

史上第一首“狂怒”咏叹调)。

合唱在这部神剧中所受到的待遇已经比在维瓦尔迪的歌剧中多少好一些了，不过依然没有开始迈向像在韩德尔的神剧中那样的重要地位。如果这是缺陷的话，该受埋怨的应当是剧本作者卡赛迪（Giacomo Cassetti)，他把合唱安排得或代表亚述的武士们，或充当伯利恒的少女们，使之成了旁观者而不是主要参与者。

这部神剧中的宣叙调，包括朱蒂丝和奥奇亚斯（此人在《伪经书》中是伯利恒的一位总督，在剧中却成了一位高职神父）的“有乐团伴奏的宣叙调”在内，都是精雕细琢而成的。瓦戈乌斯在霍洛弗尼斯可能已经和朱蒂丝共度良宵的帐篷中发现了他那身首异处的主人，这一场戏令人难忘地通过缓慢的上行模进（瓦戈乌斯在黎明时分犹豫地走近那顶帐篷)，一声暴烈的和声突然移调（他被眼前一片血泊的景象惊吓住了)，与几乎迅即而下的另一声和声猛击（看到被砍掉脑袋的霍洛弗尼斯）来加以表现。这样的经过句完全误解了“巴洛克的宣叙调是必要的恶”之普遍观点。

看到维瓦尔迪的十二首独唱经文歌开始进入音乐会曲目（尽管他的数量略少一些的进神台引曲还未能如此）是十分令人欣慰的，因为这些独唱经文歌填补了一

个适合于他的、而又还没有被他同时代的法国和德国作曲家完全侵占的壁龛❶。所有这些独唱赞美诗都派生于略去引介宣叙调的匡茨模式，这一步骤与协奏曲省略慢板前奏乐章很相似。这些独唱经文歌没有把重点放在对位的写作或主题的发展之上，而是放在充分发挥演唱者精湛技艺之上，不过却是以如此才华横溢的方式做到这一点的，因此并不使人感到失却了什么东西。在“哈利路亚”终曲中，第一个音节上的长长的花腔❷ 使维瓦尔迪能够以写作器乐曲那样的自由来构成其声乐线条形态（参见下页谱例 23）。

---

❶ J. S. 巴赫的清唱剧《欢呼上帝降临世间》（Jauchzet Gott in allen Landen，BWV 51）与这些意大利经文歌在思路上很相似。

❷ 即 Alleluia 的“AL”音节。——译注。

谱例 23

RV 626 *(In furore)*, 'Alleluia', 1—8

(Soprano only)

Allegro

Al - - - - - - - - le -

- lu - ia, al - - - - - - -

- le - lu - ia,

然而，在高入云霄和潜入海底之时，在纵情急驰和戛然静止之时，歌喉从没有被强迫进入不自然的发声状态。维瓦尔迪充分证实了马泰森[1]对他声乐写作的高度评价是正确而中肯的。

---

[1] 马泰森（Johann Mattheson，1681～1764），德国作曲家，创作了八部歌剧、二十四部神剧和清唱剧等音乐作品。——译注。

维瓦尔迪的风格

当试图评价和描述维瓦尔迪对其他作曲家的影响时，音乐史学家们通常将重点放在他的音乐的一些特定面上，诸如他的协奏曲乐章的曲式或他的小提琴写作手法的特点等等。尽管这些方面对于音乐史学家们是重要的，但是对于普通音乐爱好者欣赏维瓦尔迪的音乐来说，却可能不像显示出他是一位具有独特想像力的作曲家那样重要。因此，看一看形成维瓦尔迪音乐的独特性的某些风格特征，以此来结束本书的探讨研究是合适的。

在音乐史上，没有哪位作曲家像维瓦尔迪那样以如此的灵活性来对待小调音阶的第六级音和第七级音。旋律小调音阶两种形式中的每一种（一种为降六级音和降七级音的旋律小调音阶，另一种为升六级音和升七级音的旋律小调音阶），均被用于一般作曲实践宁愿选择二者之中的一种形式的地方。在谱例 21 中，b 小调主和弦与三度音程为小三度的属和弦在包含着一个意料中的

大三度（升 A）的属和弦到来之前交替重复了两次。谱例 24 给人印象更深：由降六级音和降七级音（本位 G 和本位 A）组成上行的四音音列的一部分。维瓦尔迪还将和声小调音阶（降六级音和升七级音）旋律性地应用于那些他的同时代作曲家大概会颠倒音程形成减七度以避免增二度音程的地方（参见谱例 24 中第二小提琴声部的最后一小节）。

谱例 24

RV 124 (Op. 12 no. 3), 1st mvt, 41—43

(Allegro)

vn. 1
vn. 2
va.
vc.
bass

他以类似的灵活方式处理大调音阶和小调音阶的三级音与四级音。有时，在小调音阶向属音的上行进行中，三级音与四级音均升高半音，而在大调音阶中使用升高的四级音（如在《乡间协奏曲》RV 151 的末乐章中那样），则常常使人联想起泰勒曼和巴赫两人曾经偶尔追求过的“波兰”风格。升高和降低形式的四级音（或者七级音）同时发声也并非不常见的（参见谱例28），这种手法产生出一种不同寻常的辛辣刺激的不协和音响效果。

谈到维瓦尔迪所运用的旋律的音程，我们可以做出又一个大胆的断言：他是探索发展复音程（即那些大于一个八度的音程）独具特色的表现潜力的第一位作曲家，而他对八度音程本身所下的功夫则更甚于此。他最令人难忘的主题中（例如《荣耀经》RV589 的开始主题）有多少是以一连串点缀着重复音的八度跳进为开始的啊！而且，假如取消那个八度音程移位，使九度音程变为二度音程的话（参见谱例 25），那么《葬礼协奏曲》的开始部分听起来将会多么平庸无奇！

谱例 25

RV 579 *(Concerto funebre)*, 1st mvt, 1–3
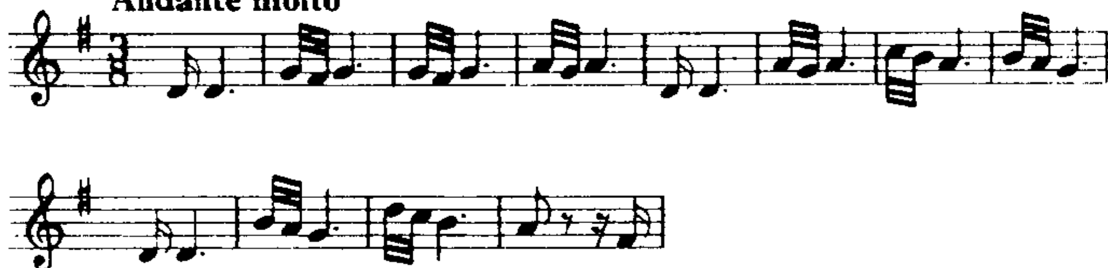


继平席尔之后大力推行维瓦尔迪音乐的德国学者科尔纳德（Walter Kolneder）在他新近的一部著作中，为维瓦尔迪的旋律手法（特别是器乐作品的旋律手法）中一种值得注意的特征冠以一个恰当的名词："有韵律的旋律"（cadential melody）。这是指他习惯于把一系列各自勾画出一个韵律形态的短乐句综合成旋律。其他一些巴洛克晚期的意大利作曲家（最引人注目的是 D. 斯卡拉蒂）也采用这种旋律方式。使维瓦尔迪的"有韵律的旋律"与众不同的，是大量运用经常见于低音声部而非高音声部的四度音程、五度音程和八度音程来构成旋律。在做出使他的旋律带有某些低音声部特点的选择时，维瓦尔迪很可能是受了他的"齐奏"（unisono）写作经验的影响（他在早期作品中大量使用齐奏）。

他的节奏经常带有民间音乐的味道。这些不太常见的抑抑扬格节奏型 ♫ ♩ 和切分节奏型 ♪♩ ♪（或者 ♪♩ ♬），在他的许多重要主题中表现得如此突出，

使人想到斯拉夫民间音乐（达尔乌拉亚人的还是波西米亚人的？）的影响。匡茨把“伦巴第式的”（Lombardic）节奏被引入音乐创作归功于维瓦尔迪，这种节奏可能具有土生土长的意大利血统。然而有哪位作曲家能像维瓦尔迪在谱例 26 里那样毫不手软地运用这种节奏呢？

谱例 26



他的乐句结构甚至更显得卓越非凡。在巴洛克时期，和今天一样，分割乐节或乐句的再小单位通常是“两段体”（处于一唱一和的模式中），并且在这种最低程度的结构上也普遍追求精确的格律对称。但是维瓦尔迪却常常通过把长度为标准长度一倍半的乐句两句两句地，或是把标准长度的乐句三句三句地组合起来，引进一种强烈的三段体要素。前一种安排可以在谱例 18 的

开始部分中看到，后一种安排则见于谱例 26。甚至更为复杂的模式也是可能的：谱例 16 的乐句结构以小节数来表示是 2 + 3 + 2 + 2 + 3 + 3。

他的和声，由于在需要的时候接纳七度进入和弦的基本架构而十分引人注目。在维瓦尔迪这里，构成七度的音不再像我们在巴赫和亨德尔的作品中所看到的那样，必须在前面的和弦中加以准备或者从同一和弦的另一个音上并过来。在谱例 27 中，小提琴声部中的七度音（标以星形记号）被处理成连接下行的形态，除此之外没有受到什么特殊的处理。小提琴声部和中提琴声部中的每一个七度音都以一种非常拐弯抹角的方式解决到下一个和弦的七度音上。

谱例 27

维瓦尔迪不经常在终止式中让七度进入属和弦，而

这在当时的法国和德国作曲家的作品中更为常见。不过，他对以小七度或减七度来增强导音和弦，加以极具独特性的运用，将其视为属和弦的相似和弦。他频频地以一种或许显得手忙脚乱、唐突鲁莽的风格，写出一段有七和弦卷入其中的、带着一个导七和弦至主和弦（VII^7—Ⅰ）的终止式的模进。谱例 28 除了由于其他原因而值得注意之外，也可以作为说明这种令他喜爱的和声进行的范例。由于中提琴声部在这里具有大提琴，或者是“高”低音部的功能，因此中提琴的还原 f′应该被视为和弦的低声部（及其根音）。

维瓦尔迪对解放了七和弦的束缚并不感到满足，他又率先把九度用做和声音。他运用九度的三种不同方式可以分别在谱例 15（第十九小节）、谱例 16（第二十小节）和谱例 28 中看到。这三种谱例所共有的特点，在于拒绝将九度音处理成需要解决到八度的倚音或延留音。有时，他甚至引进属音上的十一度，即九度之上的三度音作为和声音！

谱例 28

RV 644 *(Juditha triumphans)*, 'Agitata infido flatu', 17—18

(Allegro)

vn. unis. va.

HOL

mae - sta hi - run - du,— mae - sta hi - run - du

(*Trans*. "The sad swallow (goes weeping)')

通过对适当音符的半音变化，维瓦尔迪获得了许多先进求新的和声学学者们都很熟悉的“外来情调的”（exotic）和弦——例如“拿坡里”（Neapolitan）六和弦与三种增六和弦。这些和弦对维瓦尔迪的同时代人来说是如此闻名，以致于他们之中像卡尔达拉那样的人，用起这些和弦来简直有点缺少节制。而在维瓦尔迪的作品中，这些和弦被用在激动兴奋、富于刺激性和出人意料之处。在《荣耀经》RV 589 的“天主眷顾世间”一章的第六十四小节中，支持着一个根音为 G 的七和弦的低音 F，被阐释为它的等音升 E，即一个“日耳曼”（German）六和弦的根音，因为随之而来的解决是在一个升 F 和弦上。这种对七和弦和“日耳曼”六和弦的等

同对待，比它在和声精致复杂的作品中出现整整早了五十年！

另一种和声上的“维瓦尔迪主义”是让不协和音进入分解和弦音型，比如说作为分解和弦音型的第四个音，这样，当上方的诸声部以同样的运作琶奏一个和弦时，这个不协和音便从一个声部旅行到另一个声部，有时是从八度到八度。不过维瓦尔迪在解决每个具体声部中的不协和音上总是一丝不苟、小心谨慎的。

在维瓦尔迪的作品中有一种离奇的、用常规的和声术语无法描述的招数：即他从紧随其后的和弦中借来一个或两个音符“挤”进这个和弦，将其“搅乱弄脏”、似乎是要将和声进行驱策向前。除此之外无法解释谱例29那个惟一完整的小节中第一个 e″（在巴赫的改编本中为 d″！）是怎么回事。把这当做一种制版上的错误是不可能的，因为同样的情况在维瓦尔迪的音乐中比比皆是。

谱例 29

RV 565 (Op. 3 no. 11), 3rd mvt, 3–4
(Largo e spiccato)
Solo vn.
tr
strings

维瓦尔迪的低音声部一般而言比他的上声部趋于简单。有些时候，尤其是在他晚期协奏曲和小提琴奏鸣曲的独奏插部中，低音声部所做的似乎不过是通过强调或标明强拍以维持节奏律动而已。而在另外一些情况下，低音声部很危险地进入与上声部相类似的运作，招致了出现平行五度和平行八度的批评。既然德高望重、受人尊崇的科雷里也曾经为这一点与一些理论家发生过冲突，那么我们也就无须为匡茨和高尔多尼对维瓦尔迪的低音部持有异议而感到惊讶了，事实上也必须承认他们的批评言之有据。

在和声节奏上（即和弦变换的速度），维瓦尔迪飞快而无法预料地从一个极端转向另一个极端。有时，他在许多小节中排徊停留在一个和弦上，然后突然开始一连串令人眼花缭乱的和声进行。如果对他的协奏曲乐章

的和声节奏加以概括是可能的话，那么应当说，回归乐段的和声节奏，随着乐章的进展，在将节奏间隔缩减至乐句长度的一半甚至四分之一这一做法的帮助下，趋向于更为紧迫；而插部则从容地在缓慢的和声节奏上漫步遨游。这是他的仿效者们无法学得的个人独有的风格。

关于维瓦尔迪是一名反对位主义者的天方夜谭，已经受到他本人的赋格写作的挑战和质疑。他广泛运用固定音型（ostinato），甚至比运用模仿手法更为炫耀而自信。我们此处所讲的是字面原义上的固定音型，即一个短小的动机重复数次，与其他声部形成对比。当固定音型处于低音声部，就像固定低音进行的时候，维瓦尔迪不允许它们具有比普通低音声部更大的自由去与上声部构成不协和的关系；然而当上声部有固定音型的时候，该固定音型有时便被赋予和声上的持续音的特殊荣宠。谱例 24 很能说明问题：低音声部为持续音，但是主要的和声上的冲突却是由第一小提琴固定音型中十分突出的 B 音所导致的。

维瓦尔迪是对位大家的另一个迹象在于他那使各声部节奏多样化的技巧。协奏曲《春季》（参见谱例 12）的慢乐章便是一个极好的例证。但是，维瓦尔迪把同一节奏（即一个音符对一个音符的写法）也用到了极限，

这同样是确凿无疑的，正像协奏曲《夏季》的开始部分所显示的那样。幸运的是，当解决具体情况下的作品问题时，他始终坚持节奏织体的清晰明澈。

正如他作品中那些数不尽的“下落的”导音所表明的那样，维瓦尔迪的声部写作经常是不正规的。他的声部写作可以是粗俗不雅的，可以是漫不经心的（他在亲笔手稿上的涂改修正表明，避免被禁止的“平行进行”并不是他的第二天性），但却极少是愚蠢的。他的乐团音乐音响的一些独创性，源于他对声部的开放空间位置和密集空间位置的创造性运用（前者能够提供力度并使次要声部清晰突出，后者则带来紧张度）。他的声部间隔似乎比大多数同时代作曲家的声部间隔有多得多的可供移动的空间。

维瓦尔迪的风格中最具独创性的，并且值得最密切注意的方面，或许当属他对转调的处理。任何一位维瓦尔迪协奏曲的研究者都会很快看到，在乐章进展过程中，他所转至的关系调循环圈与其他作曲家一模一样，但是依次转至的调的顺序却极其与众不同。在大调中，中音（小调）经常取代属音而成为第一个新的调性中心；在小调中，有时由下属音履行同样的职责。他的作品中甚至有几个小调的二部曲式的乐章（例如《小提琴

奏鸣曲》RV 760 的第一乐章，和《大提琴奏鸣曲》RV 42 的第一乐章)，其第一部分即转而停止在下属音上。当然，维瓦尔迪在其他的乐章中为了同一目的也运用更为规范的主属音关系。

作为他那个时代的意大利作曲家（斯卡拉蒂依然是个例外)，这是极不寻常的，维瓦尔迪在他的后期作品中是以最大的自由在同名大小调之间转来移去。有时，主题以一种预示着莫扎特和舒伯特的方式先在一个调式中出现,随即又在另一个调式中显露出来,参见谱例 30:

谱例 30

RV 740 *(Il Tigrane)*, II/2, 'Mi vedrai con lieta fronte', 1—5
(Violin 1 only)
(Allegro)

p

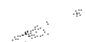
f

远关系的转调经常出现在他的音乐中（宣叙调和短小的、过渡性的慢乐章不算在内，因为远关系转调在其

中可以说是一种专有特点)。在远关系转调中，尽管有刚刚谱例说明过的那种大调/小调的转换，尽管为了造成更为迅速或更为戏剧性的转折，甚至使用了等音变换转调的手法，然而一般而论，维瓦尔迪通常是一步一步渐次降低或渐次升高地沿着五度循环圈转调。

有些维瓦尔迪的转调乍听之下似乎过于突然。他在着了魔似地将音乐驱赶向前时常常抄近路，稍加准备或根本不准备便建立新的调。不过，一种可疑的转调听多了就会开始信服并接受，这也是常有的事。这与下个世纪中一位独创性足以与维瓦尔迪相媲美人物柏辽兹的情形相同，即在很大程度上首先要取决于聆听者是否“站在作曲家这边”。

维瓦尔迪与柏辽兹的另一个相同之处，给这本为维瓦尔迪诞辰三百周年而写，并且写由这件大事所引起的对维瓦尔迪的重新评价行将到来之际的研究著作，提供了一个恰当的结论。这两位作家都写出了使人要不是击节叹赏，否则就是毫不欣赏的音乐：出于善意的尊敬，在如此强烈的艺术个性面前是一种难以维持的态度。只是由于他们的作品缺少最高水准的技术与美学意义上的尽善尽美，这两位作曲家才不大可能会成为巴赫、莫扎特，或许还有斯特拉文斯基才称得上的那种“音乐家中



的音乐家”。

谈到这一点，我们必须抛弃“相同”这个字眼，因为柏辽兹，像他那个时代任何自尊的艺术家必定要做的那样，力求在自己的风格中达到完美；而维瓦尔迪则抱有一种更为局限性的、不那么理想主义的匠人观点，满足于眼前的成功。这使得他靠着灵感的才华，竟能如此频频地战胜他的工作环境和他自身追财逐利的意愿，显得愈发非凡而不可思议。

在今天，诋毁“伟大的艺术诞生于苦难之中”的说法是时髦的。然而在承认苦难能使人堕落也能使人崇高，能使心灵失落也能使心灵全神贯注的同时依然可以断定：对某些艺术家来说，苦难在创作的过程中具有积极作用。难道从维瓦尔迪音乐狂烈喧腾的活力的背后，洞察到一个从孩提时期便被迫坐冷板凳的人的沮丧失意，或者从他的一些慢乐章中隐约感觉到，一个表面上如此自满自负的人的内心惶惑全是凭空想像吗？至少这些是肯定的：在十九世纪之前，没有哪个作曲家比维瓦尔迪更配得上“浪漫的”这一称号，也没有哪个作曲家写出了更有感染力、更具独创性的音乐。

索　引

Ⅰ.器乐作品

第一栏　　以其在雷奥姆的《维瓦尔迪作品目录》(莱比锡，1974年）中的编号来标明一部作品。这本目录是一部正在准备中的更大型目录的缩编本。编号从小到大顺序列出（RV 760以后作品为雷奥姆目录中新近收入的条目)。

第二栏　　列出了这些作品在利科蒂出版于1947年以后的《维瓦尔迪器乐作品合辑》中的相应卷数。

第三栏　　列出了这些作品在平席尔的《安东尼奥·维瓦尔迪及其器乐音乐》(巴黎,1948年)的第二卷"主题一览表"中的编号。平席尔没有为奏鸣曲提供编号,然而却可以通过页码和作品在该页上的位置来确定这些奏鸣曲在平席尔的"主题一览表"中的位置(例如,

6/2即是指第 6 页上的第二首作品）。古序曲在平席尔的“主题一览表”中组成了一个单独的系列，编号前均冠以字母 S。平席尔的“主题一览表”中起首的系列为协奏曲系列，没有冠以字母（除了以字母 P 代表平席尔之外）。

第四栏　标明本书提及的作品、或其谱例所在的页码。

RV	OS	P.	Pages
3	366	6/2	125
6	372	5/5	125
10	364	5/10	128
12	365	6/1	125
16	402	2/9	127
25	371	5/4	128
26	373	5/6	128
31	395	2/2	126
41	474	4/6	131
42	530	–	199
53	375	6/3	131,133
59	470	4/2	125
63	393	1/12	119
71	17	7/5	122
79	392	1/11	119
82	63	7/3	169
83	20	7/1	124
85	75	7/2	169
86	18	7/8	124
90	42	155	100
93	62	209	110,169
95	154	204	99
106	41	404	111
107	40	360	111,112
110	200	61	74
114	493	27	110
124	464	157	38,108,188

522	413	2	54,82
540	320	266	105
541	95	311	105
542	353	274	105
543	265	301	105
544	135	308	105
545	280	129	105
546	146	238	105
547	35	388	105
548	73	406	105
556	54	84	106
558	318	16	106
559	10	74	106
560	3	73	106
565	416	250	54,80,83,196
579	51	385	159,190
580	415	148	54,58
581	55	14	106
582	141	164	106
583	136	368	91
760	–	–	199
763	–	–	90,94
766	–	–	105
767	–	–	105
Anh.65	485	217	39

Ⅱ.声乐作品

在本索引的这一部分中，雷奥姆（RV）编号在**第一栏**中如前列出。**第二栏**列出了作品的标题或一部作品歌词开始处的适当一句。本书中提及的作品、或其谱例所在页码列在**第三栏**。

644	Juditha triumphans 朱蒂丝对野蛮的霍洛弗尼斯之胜利	30,62,64,167,170,182,183,194
645	L'adorazione delli tre rè magi al bambino Gesù 三王崇拜圣婴耶稣之神力	168
647	"Eja voces plausum date" 啊,欢乐的日子	168
685	"O mie porpore più belle" 噢,主教宝座更加瑰丽	163
686	"Qual in pioggia dorata"黄金雨	163
687	Serenata(Gloria e Himeneo) 晚会剧　戈莱西娅与伊曼尼欧	160
693	La Sena festeggiante 塞纳河在欢腾	161
696	Alvilda, regina de' Goti 哥特女王阿尔维尔达	41
697	Argippo 阿尔吉波	41
699	Armida al campo d'Egitto 阿尔米达在埃及军营	33,135
700	Arsilda, regina di Ponto 庞托女王阿尔希尔达	158
702	L'Atenaide 拉泰纳德	169
705	Catone in Utica 卡托在尤迪卡	43,135,143,145,153,157
709	Dorilla in Tempe 多利拉在坦佩	62,138
710	Ercole su'l Termodonte 赫拉克勒斯在特摩东特	34
711	Farnace 法尔奈斯	45,157
713	Feraspe 费拉斯普	49
714	La fida ninfa 牧场仙女	159,160,191